

JOAN HAMBIDGE

**GENDER-KONSTRUKSIES
IN DIE AFRIKAANSE LETTERKUNDE:
'N ONDERSOEK IN KULTUURSTUDIES, LITERÊRE
TEORIE EN KREATIEWE SKRYFWERK**

Thesis presented for the Degree of DOCTOR OF PHILOSOPHY
in the Department of Southern African Languages and Linguistics
University of Cape Town

December 2000

The copyright of this thesis vests in the author. No quotation from it or information derived from it is to be published without full acknowledgement of the source. The thesis is to be used for private study or non-commercial research purposes only.

Published by the University of Cape Town (UCT) in terms of the non-exclusive license granted to UCT by the author.

Ph.D. Universiteit van Kaapstad 1999

Promotor: prof. H.J. Snyman

Bedankings:

Hierdie studie reflekteer baie jare se nadink en lees oor die onderwerp. My dank, allereers, aan my promotor Henning Snyman wat my deur middel van gesprekke die waarde van 'n primordiale benadering geleer het en my bewus gemaak het van gender-konstruksies in die letterkunde. My dank aan Juanita van Rensburg se kritiese kommentaar en geduldige proeflees en my vriend, Johann de Lange, wat telkens insiggewende opmerkings gemaak het. My dank ook aan die navorsingsafdeling aan die Universiteit van Kaapstad vir ruim navorsingssubsidies. My studente moet eweneens bedank word vir die feit dat ek vele interpretasies eers op hulle kon toets die afgelope twintig jaar.

En 'n woord van dank aan die sekretaresse mevrou Koch vir bystand met my rekenaar.

Alle teenstrydighede, foute, mislesings, herlesings of ongewone perspektiewe moet egter op die rekening van die Outeur geplaas word.

Aanwysing:

Hierdie studie is in wese metafiksioneel van aard in die sin dat 'n teoretiese aanname, waar toepaslik, kreatief getoets word. In hierdie sin word vorige stukke oor byvoorbeeld Emily Dickinson en Hennie Aucamp se “Vir vier stemme” nou anders belig. Ook die afdeling oor die liefdesverhaal en metafiksie word nuut belig en 'n afgekeerde verhaal vir 'n *De Kat-kortverhaalwedstryd* (“Die Poppespel”) dien nou as toetsmateriaal.

My eerste belangstelling in die letterkunde was die belydenisroman en die metaroman (vanuit 'n dekonstruksie-benadering), maar as kreatiewe skrywer het primordialiteit my al hoe meer begin boei. (My M.A.-verhandeling heet dan ook “Die ek-verteller in die belydenisroman” en my Ph.D. “Die metaroman -'n dekonstruksie-onderzoek”.) So gelees, is hierdie studie 'n versoening tussen moderne literatuurwetenskap en primordiale kennis; tussen die geskrewe woord en die internet wat waarskynlik in die toekoms 'n belangriker rol gaan speel in die literêre gesprek.

Wat ook vermelding verdien, is dat die onderzoeker destyds Yale Universiteit (in New Haven, Connecticut) besoek het toe dekonstruksie en die hele postrukturalistiese beweging hoogmode was. Tydens die voltooiing van die studie oor gender is daar besoek gebring aan Harvard, 'n instituut bekend vir indringende gendernavorsing. Gesprekke, lesings en veral uitgebreide biblioteke en boekwinkels het hierdie navorsing verder gestimuleer. Ook is die internet (yahoo.com) geraadpleeg wat hierdie studie dus grensoorskrydend maak. Daar word buite die konvensionele letterkunde sieninge beweeg na letterkundepraktyke (soos die internet en e-pos)

wat definisies rondom die konsep 'teks' radikaliseer.

Tydens 'n besoek aan Harvard Universiteit (in Cambridge, Massachusetts) is biblioteke alhier geraadpleeg. Bronne wat andersins onbeskikbaar sou wees, kon betrek word. Ook is daar onderhoude gevoer met Proff. Barbara Johnson en Marjorie Garber wat beide baanbrekerswerk gedoen het op die gebied van gendernavorsing. 'n Onderhoud met die poet laureate van die VSA, Robert Pinsky, het interessante perspektiewe gebring op die afdelings oor die digkuns.

Hierdie teks is gekomponeer op 'n *Compac Armada* draagbare rekenaar en *Wordperfect 5.1 for Windows* was die program. Die teks het 120 365 woorde en 309 bladsye. Die tegniese versorging is waargeneem deur Juanita van Rensburg en Johann de Lange.

Die versoening tussen teorie en praktyk en die interpretasie van die veelheid van genderdiskoerse word ten slotte wél op die rekening van die metafiksionele outeur geplaas.

JH

Vir my ouers - wat my komplekse gender-posisie aanvaar het en my van jongs af die waarde van 'n intellektuele benadering geleer het.

En in memoriam Maggie Mezzabotta (1948 - 2000).

Vir my digtervriend Johann de Lange.



Long afterward, Oedipus, old and blinded, walked the roads. He smelled a familiar smell. It was the Sphinx. Oedipus said, "I want to ask one question. Why didn't I recognize my mother?"

"You gave the wrong answer," said the Sphinx.

"But that was what made everything possible," said Oedipus.

"No," she said. "When I asked. What walks on four legs in the morning, two at noon, and three in the evening, you answered, Man. You didn't say anything about woman."

"When you say Man," said Oedipus, "you include women too. Everyone knows that."

She said, "That's what you think."

Muriel Rukeyser, "Myth" (in Marjorie Garber se *Bisexuality & the eroticism of everyday life*, p. 178. Routledge, New York. 2000).

"The familiar Oedipus story begins with the hero killing an old man at a crossroad. The old man is Oedipus's father Laius, who had ordered his newborn son to be taken to the mountains to die in order to prevent exactly this event. But the 'prehistory' of the myth involves a key episode in which the young Laius, received graciously at King Pelops's court, ungratefully repaid his benefactor by abducting Pelops's beautiful son Chrysippus. It is in fact Pelops seeking reparation for Chrysippus's rape, who calls down the curse on the house of Labdacus, the prophecy of Laius's murder by his own son. The myth of Oedipus thus has its origins in a tale of homosexual seduction - and in Laius's bisexuality" (Garber, 2000, p. 176).

ABSTRACT

Gender constructs in Afrikaans literature: an investigation in cultural studies, literary theory and creative writing

This thesis argues that gender is a construct or a choice. The different gender positions (feminisms, masculinities, homosexualities et al.) are read against modern literary theory. When applicable a particular theory is tested from a creative perspective.

The outset of the thesis is metafictional and selfreflexive seeing that the thesis sets out to "test" theory and to undermine the stereotypical notion that theory and creative writing belong to different disciplines.

Thus the reader is presented with a deconstructive thesis or a text which challenges the notion of modern theory and cultural studies. Representation, clothes, primordality, humour, the internet, the media, films, "pulp" fiction and "high" literature are analysed and blended in this thesis to comment on the developments in modern literary theory: structuralism to post structuralism. The influence of the internet is discussed in a chapter.

The thesis comments on the value of inter-disciplinary work and programmes. Psychoanalytic and (post)structuralist theories are blended with creative texts to undermine the notion that gender is a mere biological or given position. The conventional boundaries of a literary thesis is thus challenged and the thesis argues that critical texts and creative texts rely on this interactive reading.

JH

INHOUD

Hoofstuk 1	
<i>Emily Dickinson en representasie</i>	11
Hoofstuk 2	
<i>Gender en klere</i>	41
Hoofstuk 3	
<i>Gender en transvestisme</i>	57
Hoofstuk 4	
<i>Gender en die primordiale</i>	81
Hoofstuk 5	
<i>Gender en humor</i>	159
Hoofstuk 6	
<i>Gender en die internet</i>	171
Hoofstuk 7	
<i>Gender en die media</i>	185
Hoofstuk 8	
<i>Gender en films</i>	201
Hoofstuk 9	
<i>Gender in pulpfiksie versus metafiksie</i>	219
Hoofstuk 10	
<i>Gender-konstruksies in skryfwerk</i>	265
<i>Post Scriptum</i>	283

VOORAF

Die begrip gender het 'n hoë gebruiksfrekwensie. En soos dit dan ook die geval is met sodanige begrippe heers daar verwarring oor die konsep en die toepassing daarvan. Gender word breedweg gedefinieer as geslagsdiskoers, maar die Engelse term word behou juis omdat dit al die verskillende implikasies van die term insluit.

Gender = meer as O of O. Dit beteken dat die term meer behels as die biologiese of essensialistiese betekenisse. Daar word eerder gekyk na gender as 'n *konstruksie*, dit wil sê, na al die verskillende posisies of betekenisse van geslag. So beskou beteken gender dan al die debatte oor hetsy die heteroseksueel, homoseksueel, biseksueel, transseksueel, transvestiet, ensovoort as voorstellings van 'n bepaalde oortuiging.

In die VSA word 'n transvestiet as 'n “gender illusionist” tipeer wat die konstruksie- of skeppingsaspek van hierdie posisie beklemtoon. Jong kinders word van kleinsaf in spesifieke genderrolle geplaas en veral speelgoed dra spesifieke genderkodes oor. Die beroemde *Barbie*-pop (wat selfs in haar jongste uitgawe 'n president is) het haar pendant in die sestigerjare met *GI Joe*, en die nou onlangse *Billy Doll*. Laasgenoemde twee poppe is vir seuns. Barbie se manlike vriend, *Ken* is eweneens 'n sterk manlike karakter wat by jong kinders al die gemeenskap se genderrolle bevestig.

Judith Butler is van mening in **Gender trouble: Feminism and the subversion of identity** (1990) dat selfs 'n biologiese siening van gender alreeds 'n produk van 'n spesifieke kultuur is. Ook John K. Noyes konsentreer op die kulturele aspek van gender in sy studie **The mastery of submission. Inventions of masochism** (1997). Noyes wys op die supermark van seksuele identiteite wat gekoppel is aan die geskiedenis wat 'n opeenvolging is van die uitbarstings van menslike sadomasochistiese essensies. “Desire”, skryf hy, “in its essential theatricality, partakes of the same narratives and representations out of which history is constructed” (p. 104). Noyes betrek ook tereg Freud se sieninge oor gender, soos onder meer, “Three essays on the theory of sexuality” (1915) waarin Freud op die kompleksiteite gewys het van die verskil tussen *gender* en *seks*.

Vir Freud is die verskil tussen *manlik/vroulik* kompleks en ambivalent. Daar is vir hom sowel 'n biologiese as 'n sosiologiese betekenis wat aan elke konsep geheg moet word. In hierdie opsig was Freud natuurlik die navorsing oor gender ver vooruit. Marjorie Garber se **Bisexuality & the eroticism of everyday life** (2000) wys op die vloeibaarheid van seksuele- en gendergrense. En dat die fantasie rondom biseksualiteit meer toelaatbaar en aanvaarbaar is binne 'n moderne tydvak. Die biseksuele persoon is nie meer die woestynbok vir Vigs nie en bekende personas soos Madonna en David Bowie maak hierdie posisie ook aanvaarbaar.

Geslagsveranderinge is tans aan die orde van die dag en waar mense in die verlede van hul bekende omgewings moes verander het, omdat daar 'n implisiete skandaal rondom so 'n

verandering gekleef het, is dit tans nie meer so nie. M-Net het byvoorbeeld twee jaar gelede die fynste besonderhede van so 'n operasie uitgesaai en die emosionele reaksie van die persoon weergegee. Geslagsveranderinge bevraagteken dan ook die ontologiese status van 'n mens se gender as ónomkeerbaar en finaal.

Ook dagblaaie berig wyd oor hierdie onderwerp. In die **Mail & Guardian** September 4-10, 1998) skryf Decca Aitkenhead in "Leaping across the gender gap" oor hierdie transformasieproses. Veral in Brittanje is dit so 'n alledaagse aangeleentheid dat dit bykans geen reaksie meer ontlok nie. Die **Boston Herald** berig op Dinsdag 6 Junie 2000 dat MBTA, die treindiens in Cambridge, Mass. 'n aparte toilet vir 'n transseksueel gebou het ten einde hierdie man wat besig is om te verander na 'n vrou die verleentheid van 'n manstoilet te spaar.

In Brittanje word die regte van transseksuele erken. Trouens, toe die beroemde Germaine Greer aan Cambridge 'n transseksueel ge-"out" het as 'n eks-man, is haar reaksie as uiters konserwatief afgemaak. "No trace of their former selves should intrude", was die voorskrif aan transseksuele eens. Nou is daar veel meer aanvaarding.

Daar is dan ook so iets as die klassieke transseksuele verhaal: die persoon voel vasgevang in die "verkeerde" liggaam; aanvaar aanvanklik heteroseksuele konvensies en bereik dan ten slotte 'n punt waar die leuen nie langer geleef kan word nie. Dan vind die transisie-periode plaas om uiteindelik 'n nuwe persoon te word.

"To be a transsexual is", skryf Aitkenhead," crudely, to believe that one's sex is at odds with one's true gender, but in the past that has been regarded as a psychological condition". So gesien, is 'n operasie nie 'n dekadente proses nie, maar eerder 'n poging om die persoon nader aan sy/haar gender-oortuiging te bring en die natuur se fout reg te stel.

Gender is dus nie net gelyk te stel aan feminismes of feministiese aktivisme nie. Dit betrek alle standpunte oor of oortuigings van seksualiteit.

Die moderne literatuur en filmkuns is gender-bewus. Trouens, in verskeie resente films word die transvestiet nie meer as 'n stereotiep-afwykende persoon voorgestel nie, maar as 'n mens met emosies. 'n Mens dink hier aan films soos **The crying came, Priscilla, Queen of the desert** en **To Wong Foo, Thanks for everything - Julie Newmar**.

In Science fiction-films word daar onder meer androgene karakters geskep en kykers ken onbewustelik aan hulle geslagsrolle toe soos in **Star wars**. Of in die bekende **Alien**-reeks van Ridley Scott, James Cameron en David Fincher, vertolk 'n sterk, bykans manlike aktrise soos Sigourney Weaver die hoofrol wat die kyker se aannames bevestig dat 'n manlike persoon die uitdagings van die buitenissige die hoof moet bied. Selfs op ander planete, bestaan daar dus nog genderdiskoerse en -voorskrifte, al word dit dikwels in letterkundige tekste geproblematiseer of afgebreek.

Moderne universiteite raak eweneens gender-gepolitiseer en aktief. Daar word institute geskep

soos die African Gender Institute aan die Universiteit van Kaapstad ten einde gender-onregmatighede en -diskriminasies aan te spreek, of reg te stel. Daar word geweldig baie oor gender geskryf en geargumenteer. Tog bestaan daar dikwels teenstrydige teorieë oor dié ingewikkelde onderwerp. Hierdie studie stel sig ten doel om 'n nuwe benadering daar te stel wat veral vir die letterkunde van toepassing kan wees. Uiteraard word letterkunde teenoor die filmkuns en ander tekste geplaas, soos onder meer elektroniese tekste, omdat literêre tekste nie meer onafhanklik of sonder beïnvloeding van die ander media gelees of bestudeer kan word nie. Hierom dat daar dan ook programme soos *Media-studies* bestaan.

Gender word vanuit verskillende hoeke benader ten einde lig te werp op 'n vanselfsprekende dog verwarrende kwessie. 'n Mens sou gender vanuit verskillende perspektiewe kon benader, maar vir hierdie skrywer lyk 'n psigoanalitiese benadering die handigste. Die Lacanian 'gaze', die blik, die oog, word as uitgangspunt geneem, omdat dit meesterskap/beheersing/oorwinning insluit - en verskillende genderrolle wil juis hierdie oorheersing dekonstrueer of bevraagteken. Ook sinspeel die *eyell* op die *ooglek*. So gelees, kan gender-politiek 'n ontglipping van die oorheersende, patriargale blik behels en die bevryding deur 'n subjektiewe, individuele posisie in te neem.

In elke hoofstuk word 'n bepaalde gender-teorie of gender-konstruk “getoets” aan die hand van 'n praktiese voorbeeld ten einde die wisselwerking tussen teorie en praktyk te verduidelik. In Hoofstuk 1 word die figuur Emily Dickinson geneem ten einde die verskillende skryfposisies te illustreer. In Hoofstuk 2 word gender en klere getoets aan die hand van 'n bekende ikon, te wete Jacqueline Kennedy Onassis. Hoofstuk 3 behandel die rol van die *transvestiet* (*cross-dresser*) as 'n voorbeeld van 'n *floating signifier* vanweë sy/haar vermoë om enige finale kategorie te ontglimp.

Elke literêre teks voorveronderstel dan ook 'n gender-teorie met 'n gender-onbewuste wat nie noodwendig met die gender-posisie van die skrywer hoef ooreen te stem nie. In hierdie gender-studie word gebruik gemaak van die semiotiek, poststrukuralistiese teorie en psigoanalise. In hierdie verband word ook gekyk na humor (Hoofstuk 5), die Internet (Hoofstuk 6) en die media (Hoofstuk 7).

In die onderhawige studie word daar ook na Jung verwys, omdat daar geargumenteer word dat die Jungiaanse benadering tot die literatuur veral deur die moderne Franse teoretici op die agtergrond geskuif is. Jung het egter steeds belangrike insette te lewer tot die letterkunde en veral binne 'n gender-studie is sy uitsprake van kardinale belang. Hierom word dan ook 'n hoofstuk aan die primordiale, en meer spesifiek, die Tarot gewy (Hoofstuk 4). In die Tarot is argetipes van manlik en vroulik voorstellings van die animus en anima wat in die psige van elke mens opgesluit is.

Gender-konstruksies in die populêre fiksie teenoor ernstige, metafiksie word in die negende hoofstuk bespreek. In die tiende en laaste hoofstuk word daar gekyk na gender-konstruksies in skryfwerk as sodanig. Hier word die debatte rondom sogenaamde manlike versus vroulike skryfwerk bespreek. In Hoofstuk 8 word daar na konstruksies in films gekyk.

Soms word daar ook 'n gedig ingesluit; 'n bepaalde onderwerp het dan ook sy/haar kreatiewe neerslag gevind soos byvoorbeeld in die geval van Jackie Kennedy Onassis of Lady Diana. Ikoniese voorstellings het hierdie skrywer nog altyd geïnteresseer en as gender-konstruksies word dit dan ook in hierdie studie kreatief voorgestel. In hierdie opsig vind die studie dan aansluiting by *kreatiewe skryfwerk*. So beskou, is die studie inter-dissiplinêr: enersyds teoreties in die beskouing van strukturalisme, poststrukturalisme en psigoanalise se kommentaar op gender; andersyds kreatief in die ondersoek na die geldigheid of relevansie vir kreatiewe skryfwerk.

Daar word ook gedigte oor Emily Dickinson geplaas ten einde die representasie-problematiek te behandel.

In die geval van Franse of Duitse tekste word daar telkens verwys na die Engelse vertaling, maar die oorspronklike datum van publikasie word wel eerste aangedui ten einde die presiese publikasiedatum vir die leser te kontekstualiseer. Tekste - soos die van Barthes - het dikwels eers tien jaar na publikasie 'n impak gehad op die Amerikaanse denke.

Die skrywer het haar dit ook ten doel gestel om moeilike en dikwels ontoeganklike teorieë in helder taal voor te stel teenoor die heersende diskoers van die meeste literatuurwetenskaplike studies waarin die aanslag ondeurdringbaar of onnodig ingewikkeld is.

Joan Hambidge
Universiteit van Kaapstad
2000

Vooraf

BIBLIOGRAFIE

Butler, Judith: **Gender trouble: Feminism and the subversion of identity**. Routledge, Londen. 1990.

Freud, Sigmund: "Three essays on the theory of sexuality", In Standard edition of the complete works of Sigmund Freud, 7. Hogarth Press, London. 1953 - 74. (Vertaal en geredigeer deur James Strachey).

Garber, Marjorie: **Bisexuality & the eroticism of everyday life**. Routledge, New York. 2000.

Noyes, John K.: **The mastery of submission. Inventions of masochism**. Cornell University Press, Ithaca. 1997.

Hoofstuk 1

EMILY DICKINSON EN REPRESENTASIE

In 1928 word Virginia Woolf se **A room of one's own** gepubliseer en daar is waarskynlik min ander skrywers wat in haar tyd só gender-bewus was as dié skryfster. Ook in haar roman **Orlando** aktiveer sy gender as 'n konstruksie wanneer haar hoofkarakter van geslag verander. En in 1998 publiseer die psigoanalitiese literatuurteoretikus Jane Gallop haar verdediging: **Feminist accused of sexual harassment**.

Ruim sewentig jaar het verloop en beide skrywers neem die posisie van die vroue-skrywer/teoretikus in oënskou: die een is op soek na haar eie ruimte, wat nie net 'n letterlike ruimte behels nie, maar eerder 'n ruimte weg van die patriargale vooroordele van haar tyd en die ander moet haar self verdedig téén (ironies genoeg) mede-feministe wat beweer sy het ongevraagde seksuele verhoudings/flirtasies met twee damesstudente gehad.

In hierdie sirkelgang sou 'n mens veel kon skryf oor die houding teenoor vroue en die gender-bewustheid wat ontwikkel het. Woolf moet 'n ruimte vind binne 'n verdrukkende patriargie. Gallop moet 'n ruimte vind binne die aanklagte van sowel die patriargie (die universiteitsowerhede) as feministe (die twee studente en vroulike kollegas).

Virginia Woolf het as modernistiese skryfster 'n enorme bydrae gelewer tot die sogenaamde “stream of consciousness”-tegniek soos byvoorbeeld in **Mrs Dalloway**. Hierdie tegniek ondersteun die siening dat die onbewuste van 'n karakter sonder enige oënskynlike inmenging van die verteller voorgestel kan word.

In hierdie studie word gender bespreek as 'n posisie van *différance* teenoor die konvensionele binêre opposisies. Dit wil sê, daar word geargumenteer vanuit 'n poststrukturealistiese posisie teen die strukturealistiese siening. Hélène Cixous postuleer in Haar “Sorties” oftewel Uitgange die volgende opposisies:

Die afdeling begin: “Waar is sy?”

Aktiwiteit / passiwiteit

Son / Maan

Kultuur / Natuur

Dag / Nag

Vader / Moeder

Rede / Hart

Rasioneel / Sensitief

Logos / Pathos

Vorm, konveks, stap, vorentoe, saad, vooruitgang.

Stof, konkaf, grondbeginsel - wat die stap ondersteun, die houër.

man

=====

vrou

En dit is altyd dieselfde metafore wat gebruik word, argumenteer Cixous (p. 287 in David Lodge se **Modern criticism and theory**). En denke het nog altyd gewerk met binariteit. In haar eie (vertaalde) woorde: "And all the couples of oppositions are *couples*. Does this mean something? Is the fact that logocentrism subjects thought - all of the concepts, the codes, the values - to a two-term system, related to 'the' couple man/woman?"

Wanneer hierdie opposisies geskep word ten einde betekenis te produseer, word die opposisies in die beweging of proses afgebreek. Dit word 'n universele oorlogsterrein. Daar is altyd oorlog en dus word dood in werking gestel, aldus Cixous (p.288).

Sy tipeer hierdie opposisies in verdere groepe:

vader/seun: te wete die verhoudings van outoriteit, van voorreg, van gesag;

logos/skryf: te wete die verhoudings van opposisie, konflik, uitkoms, herstel;

meester/slaaf: te wete geweld en repressie.

Cixous skryf in 'n onderhoud in die **Die oneindige sirkulasie van die begeerte**: sy bly in kontak met haar onbewuste. Hoe representeer die onbewuste sigself: in woede, in verdriet, in bewuswees van gender-verskille. Die bekende Freud-poster: "What is on a man's mind?". In sy kop is daar 'n naakte vrou afgedruk. 'n Onbewuste gender-kommentaar van die media?

Daar is verskeie posisies van skryf moontlik, te wete die vroulike, oftewel *féminine écriture* wat in reaksie staan teenoor die neutrale skryfaksie van byvoorbeeld Susan Sontag - soos in **Under the sign of saturn** (1980) - waarin daar nie uiting gegee word aan feministiese kwessies nie. 'n Mens tref dan ook die androgene skryfstyl aan by 'n vrou soos Camille Paglia wat in haar **Vamps & tramps** (1994) onder meer die feministiese susterskap kritiseer en haarself beywer vir 'n meer androsentriese en intellektuele benadering tot lees.

In Paglia se **Sexual personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson** (1990)

word gender-kodes op sy kop gekeer en veral haar *essay* oor Emily Dickinson het dan ook tot 'n ander gender-benadering gelei wat vervolgens die drie wyses van skryf ondersoek in 'n unieke toetsgeval.

TOEPASSING

A. TEORIE

Die figuur Emily Dickinson is 'n hoogs verteenwoordigende digtersfiguur in die Afrikaanse poësie. Trouens, 'n klein bestekopname het getoon dat hoogs uiteenlopende digters oor hierdie fassinerende digteres reekse of enkel gedigte geskryf het. In Lina Spies se **Die enkel taak: Die merkwaardige verwantskap tussen Elisabeth Eybers en Emily Dickinson** (1995) wys op die ooreenkoms in die digterlike *procédé* tussen hierdie twee digteresse.

Vervolgens sal gedigte van Elisabeth Eybers, Sheila Cussons, Johann de Lange, Petra Müller, Joan Hambidge en Lina Spies betrek word om meer lig te werp op die “figuur” E.D. Vir die doeleindes van hierdie afdeling is die digter Joan Hambidge gewoon net 'n teks.

Die representasie van die digterlike figuur, Emily Dickinson behoef eers 'n historiese oorsig. Terselfdertyd is dit dan so dat elke digter vanuit sy/haar perspektief 'n eiesoortige blik op hierdie digteres gee. Dit skep dan kennelik (lees) probleme vir die leser van hierdie poësie, naamlik wie was die werklike Emily Dickinson, en hoe word sy telkens gerepresenteer in 'n bepaalde gedig? Elke digter sal waarskynlik vanuit 'n eie gender-identifikasie werk en noodwendigerwys sal daar bepaalde ooreenkomste tussen gedigte uitgewys kan word.

Die bedoeling is dan om deur die verskillende gedigte oor haar 'n duidelike begrip te kry van sowel Emily Dickinson se poëtikale teorie en dié van haar Afrikaanse gespreksgenote. Dit word dan terselfdertyd ook 'n kommentaar op gender en gender-konstruksies in die algemeen.

Emily Dickinson (1830-1886) is 'n mitiese digteres, omdat sy haar afgesonder het van die res van die wêreld. Trouens, in vele bloemlesings word die kamer ('n representasie van haar eensaamheid?) gewoonlik afgedruk. Wat haar lewe wél interessant of merkwaardig gemaak het, is dat sy te midde van ontsettende politieke en sosiale omwentelinge geleef het. Dit was die tyd van die Amerikaanse Burgeroorlog, die vrye denke van Thoreau het die Protestantse wêreld bevraagteken en Darwin se ewolusieer het insgelyks vele sekerhede van die New Englandse leefwyse binnegedring. Ook Walt Whitman se “skokkende” verse het onder haar aandag gekom en in New England het die predikante sy poësie verbied.

Die binêre opposisie in haar lewe is al opvallend: isolasie teenoor sosiale verandering. Dickinson se poësie registreer eweneens 'n *fin de siècle*-gevoel: die sekerhede van die negentiende eeu het begin wankel. Lina Spies wys ook op 'n konkrete rede vir haar isolasie: sy

het naamlik aan 'n soort siekte gely (hieroor is daar spekulاسie) wat enige sosiale interaksie onmoontlik of onaangenaam sou maak. Die siekte het 'n skerp reuk afgegee en hierom het sy dan waarskynlik ook altyd met blomme in haar hande rondgeloop. (Lesing gelewer by die **Internasionale Neerlandistiek kongres**, Bloomington, Junie 1994). Feit of verdigsel? Dis nie tersake nie, maar eerder dat sy as digteres aan soveel spekulاسie en mistifikاسie blootgestel word. Ook die wit rok kan op etlike wyses vertolk word.

Sy het ongeveer 1,800 gedigte geskryf waarvan net sewe tydens haar lewe gepubliseer is. Na haar dood het 'n klein seleksie, **Poems** (1890) verskyn. Ook hiervoor blyk daar teenstrydige redes te wees: was sy te bang om dit tydens haar lewe te publiseer, of is dit waar dat haar vriend en mentor, Thomas Wentworth Higginson, eers ná haar dood onder die indruk van haar digterskap gekom het?

Eweneens is dit bekend dat sy haar poësie in klein stapeltjies (“fascicles”) gebind het en verskeie kritici weet te vertel dat daar strukturele relasies bestaan tussen sulke reekse (Rosenthal, **Poetry in English-An anthology**, 1987, p. 1889).

Die eerste Afrikaanse gedig oor Emily Dickinson is dié van Elisabeth Eybers, opgeneem in **Gedigte 1936-1958**.

Emily Dickinson

Haar wete, ons vir ons gepuur uit pyn,
kon sy nie opweeg teen die wysheid wat
verhandelbaar en goedkoop is en glad:
later het sy nie meer op straat verskyn.

Die jare het niks van buite af ingebring;
die smal, intense liefde van 'n vrou
waarvoor geen afset was het sy behou:
wonder, verlatenheid en duiseling.

Haar eensaamheid was geen verskansing maar
in stygende stoutmoedigheid 'n swewe
om deur die raamwerk van die heelal te staar;

deur donker skagte het sy afgedaal
tot diepverborge bronne om die lewe
kristalsgewyse, helder, op te haal.

Hierna verskyn in 1970 die gedig “Emily Dickinson” van Sheila Cussons (opgeneem in

Plektrum). Teenoor Eybers se uitgesponne sonnet staan die klein kwatryn:

Veel beter is voel en verlang en apart...
 - miskien het sy soms so moes praat met haar hart -
 as dat ek en hy al hoe stiller verstrak,
 twee blommetjies-borde op 'n breekgoed-rak.

Dit is dan die twee eerste gedigte oor Emily Dickinson in Afrikaans.

Eybers se sonnet is geskryf in die Dertiger-idioom met sy verheerliking van die mooi-klinkende woord en die geloof dat die digter iets kan suiwer (maak) of puur. Dat dit 'n moeisame proses is, blyk uit die woordkeuse dat dit “ons vir ons gepuur” is, dit wil sê, dit is 'n stadige, afgemete proses waarin helderheid gevind word teenoor die verhandelbare/goedkope van die alledaagse wêreld. Die koue, hoë eensame paaie van die poësie word teenoor die fasiele/materiële wêreld geplaas.

Dat die poësie gebore word uit gemis, blyk duidelik uit die tweede strofe, waarin die wonder en die eiesoortige drif van die poësie besing word. Poësie het sy eie reëls wat verslawend inwerk op die individu, wat later juis deur die onttrekking van die alledaagse gesleur die wêreld beter kan verstaan. In Derrideaanse terme is hier dan sprake van 'n “*framing of the sign*” -- die digter bepaal hoe daar na die wêreld gekyk sal word ten einde tot klaarheid/helderheid te kom. Maar die proses het ook sy skadukant, naamlik depressie (“deur donker skagte het sy afgedaal”) en Eybers bely hiermee dan die prys wat betaal word wanneer daar met obsessionele oorgawe gedig word. Insgelyks is die slotreëls “tot diepverborge bronne om die lewe// kristalsgewyse, helder, op te haal” 'n soort ars poëtika van Eybers binne die raamwerk van Dertig met sy verheerliking van die Estetiese Woord en sy siening van die digter as 'n kunstenaar met 'n visie. By Eybers is daar, wat my betref, 'n duidelike feministiese blik en selfs vereenselwiging met Dickinson.

Hierteenoor is die Cussons-kwatryn ook kenmerkend van die digkuns van die sewentigerjare. Haar verse is meer gestroop en die klein kwatryn besing ook die kreatiewe drif van E.D. Die digteres wil dus klem lê op die eise wat die poësie stel; maar dat die digteres verslaaf raak aan die proses wat die poësie aanstig (gevoel, verlange en eensaamheid).

By Cussons tree daar egter 'n spekulاسie in (“miskien”) wat daarop dui dat die identifikasie nie volledig of totaal is nie. Sy tree dus as arbiter op: is die “hy” die hart van die digteres E.D.) of is dit dalk die vermeende geliefde (Thomas Wentworth Higginson)? Of identifiseer sy met Dickinson se eensaamheid en verduidelik dan vir die leser dat haar eie eensaamheid en kreatiwiteit spruit uit haar verlange na 'n minnaar?

En die slotreël? Wie/wat is die twee blommetjies-borde op 'n breekgoed-rak? Is dit 'n representasie van die breekbaarheid van die liefde? Of is dit dalk die geskenke wat die geliefde

agtergelaat het?

Daar bestaan geen klinkklare, finale oplossings vir hierdie oënskynlik maklike gediggie nie. Met elke herlees word die leser bewus gemaak van etlike komplekse implikasies en dat die digterspersona van E.D. en Cussons hier vermeng word. In die sewentigerjare is **Plektrum** 'n bundel wat die leser juis imponeer met die on-finaliteit van die gedigte. Teenoor die duidelike “boodskap” wat Eybers oordra, staan die gedig van Cussons wat minder direk kommunikeer. Waarskynlik is hier ook 'n verdere nabootsing in die spel: vele van Dickinson se gedigte word juis gekenmerk deur hul ondeurdringbaarheid.

Wat 'n gender-perspektief betref, is hier nie sprake van neutraliteit nie, omdat die manlike teenoor die vroulike geplaas word. Daar is wel 'n duidelike verlange na die man en hierdie gedig illustreer 'n konvensionele gender-posisie.

Johann de Lange se “Emily Dickinson (1830 - 1886)” lui soos volg:

In die kamer te Amherst, ek.
 Die aand vang my in 'n raam waar-
 uit die laaste lig weggevlieg het.
 Ek maak bymekaar my stapeltjies
 vergetelheid. Skik en lint dit.
 Bêre weg. Ek wat 'n lewe
 sonder voorval lei,
 die liefde net op sig ken,
 met my alleenwees soos 'n migraine.
 My wêreld is presies, rond met speke.
 Ek reis nêrens heen, én oral:
 in hierdie sel ontwar ek
 'n heelal, 'n aardbol; in hierdie sel
 is liefde en dood geesgenote.
 Uiteindelik is seker net dit:
 ék, in dié kamer, voor dié ruit:
 afwerend, alleen, hiér.

Die gedig is opgeneem in **Snel grys fantoom** wat in 1986 verskyn het, dus 'n dekade ná Cussons se gedig.

De Lange se gedig beklemtoon die isolasie van die digteres deur die plasing van die “ek” aan die einde van die eerste versreël. Daar spreek ook 'n ars poëtiese identifikasie met die digteres, bekend vir die stapeltjies wat sy gebind het. Sou dit hier dui op die berekende, tegniese afwerking van De Lange se gedigte? Dat gedigte altyd in bepaalde ordes saamgeplaas word?

Die reël “Ek maak bymekaar my stapeltjies/ vergetelheid” aktiveer die feit dat Dickinson in haar lewe onbekend as digter was en op die besef binne die sogenaamde “struggle”-tydperk (toe De Lange se gedig geskryf is) dat poësie geen effek op die politieke werklikheid gehad het nie. Intendeel. Digters wat oor die Romantiek - waarvan Dickinson 'n simbool is - gedig het, is as irrelevant afgemaak. (In hierdie verband is sowel die eindelose polemieke in *Stet* besonder relevant, as die gedig “Oor blomme en bomme”, p. 46 in *Snel grys fantoom*.) Die gedig identifiseer dus met E.D.se eensaamheid en met die wete dat poësie nie die wêreld kan verander nie. Nog minder kan dit verliese ophef of misverstande regstel - 'n refrein in De Lange se poësie.

Ook beklemtoon hierdie gedig, soos Eybers s'n, dat E.D. juis deur haar volledige oorgawe aan die digkuns die wêreld *daarbuite* beter kon begryp. Wanneer poësie dus 'n obsessie word, kan die digter juis beter begrip hê van die lewe. Dat dit egter 'n pynlike proses is, blyk ook uit hierdie gedig. Liefde en dood word die geesgenote, omdat sy soek na vervulling; maar alleen kan sy skryf oor on-vervuldheid.

Die politieke en sosiale onsekerhede word geaktiveer in die drie laaste reëls wat paradoksaal eindig met die wete dat sy net van haarself, die eie ek, kan seker wees. Vanuit 'n genderperspektief is dit dan tersaaklik dat dit 'n man is wat skryf oor 'n sterk gekodeerde vroulike digteres.

Petra Müller, 'n digter bekend vir haar puik herdigtings van veral Russiese digters soos Osip Mandelstam, Anna Achmatova, Marina Tsjetajeva, e.a. skryf een gedig oor Emily Dickinson, “Dickinson” opgeneem in *Liedere van land en see* (1984):

Vrou Midas het dit aangeraak,
die stomme, goue ware,
en kikkerend verhaal tot blits
en slang en boom,
en boom met tere blare.

Maar stil verwonderd teruggetree
toe Nag sê: nou niks meer nie -
die goue daglig van die son
wat jy sou vat as jy sou kon
is *myne*, Emily.

Die transformasie-proses van die poësie en die vermoë om uit die alledaagse poësie te maak, is hier die uitgangspunt - ofskoon die vers nie probeer om in 'n Dickinson-toonaard geskryf te wees nie. Die “*myne*” is die digterlike blik. Waarskynlik hier bedoel dat elke digter 'n eiesoortige ars poetika het? Moontlik bedoel dat die geluk wat Petra Müller ervaar, deur Dickinson - in naywer - gesteel sou word?

So gelees, wil die gedig dan iets sê oor die staat van die digteres Emily: iemand wat afgesluit is van die goue daglig van die son.

Ons vind hier dus 'n omgekeerde, of indirekte identifikasie-proses met die kondisie van E.D. en vanuit 'n gender-perspektief is die gedig neutraal: dit lewer geen kommentaar op die diskoers van vroulikheid nie.

Joan Hambidge publiseer 'n reeks in die bundel **Palinodes** in 1987:

I

I can't stand my own mind.

Allen Ginsberg

Light the first light of evening, as in a room
In which we rest and, for small reason, think
The world imagined is the ultimate good.

Wallace Stevens

On the limits of poetry

Emily Dickinson aan Thomas Wentworth Higginson circa 1862
'n fiktiewe brief

It might be lonelier
Without the loneliness
Emily Dickinson

Dis skemer in Amherst
die blote oog sien die son
net 'n vae afbeelding

soos my verse
blote afdrukke
van my verlangens...

Vandag het ek vader
se besoekers afgeluister
- goed versteek op die houttrap:

almal vrees die gevolge
van die oorlog - hul harde
stemme bedreig my stilte.

Vader het my en Lavinia
verbied om sy boeke
oor Darwin en die Transendentalisme

te lees - net die Bybel
vir ons beskore...
terwyl die wêreld verander.

Sê my, mnr. Higginson;
wat gaan van alles word?
Die Burgeroorlog? Die vetes

Tussen vriende? En Darwin
se uitvindinge? Ek verneem
Walt Whitman skryf

sulke skandalige verse!
In New England verbied
die predikante sy poësie.

Die aarde is 'n legkaart
waarvan die stukke nie wil
pas...

Ek onttrek my aan die lewe
ten einde voluit te kan lewe.

1 The private life of the porcupine

The reticent volcano keeps
His never slumbering plan.
Emily Dickinson

Ek buig die wêreld
om en om -
sien die wolke
'n gebreekte damwal -

die verstand verduur
haar hart -
sluimerende vulkaan.

2 Poetry as a destructive force

It sounded as if the Streets were running
And then - the Streets stood still -
Emily Dickinson

Vandag was daar
sirkus in die strate:
nuuskierige girafs, gestreepte esels,

en ape
beweeg 'n santekraam:
van rooi en geel.

En van opwinding
word ek een vanuit
die bo-balkon.

Ek lewe met 'n drif
ter wille van dié skrif -
omrede die durende

koors genaamd poësie.

3 A postcard from the volcano

Daagliks wanneer die son
verdwyn - tussen ses
en sewe - in die gleuf
tussen nòg dag nòg nag -
word my verlange - oorbewus
van lyf en drange -
na die oorspronklike stilte -
sondig bevredig.

4 Final soliloquy of the interior paramour

Vandag
was die helder son
- van kwart voor twee tot vyf -
in eklips.

Ek droom
dié donkerste dag
skerper
as hul direkte kyk.

The cararacts of misery

'n Tweede brief aan Thomas Wentworth Higginson

U begryp my verse -
die ritmes van my hart -
prente van my vrese.

U sê my verse leef!

Die waterskilpad bedek
sy sagte vlees met 'n dop;
die slang lê soetjies om-

gekeerd en wag - kamtig dood.
Die digter van die visioen
koester onervulde wense -

leef na binne: vir ewig.
Dood het sy eie skedule -
poësie praat 'n paradoks.

Thomas Wentworth Higginson aan Emily Dickinson

circa 1865, 'n fiktiewe brief

Ek begryp nie veel
van die noodsaak
om poësie te skryf.

U verse is vreemd
(veral die aandagstrepe);
tog goed.

Maar waarom dig
oor private drome
(tog so selfgerig)

terwyl die wêreld
daaglik verander.
Ons het digters

nodig wat sal dig
oor die probleme
van ons tyd;

oor ons dapper seuns
in die oorlog sterwend.

In hierdie reeks is daar eweneens 'n Romantiese identifikasie met Dickinson aanwesig. Dit is 'n reeks geskryf in die “struggle”-jare toe digters versoek is om eerder oor die hier-en-nou van die politieke omwentelinge van Suid-Afrika te skryf. Digters het hulself oorbodig en misverstaan gevoel. Deur die identifikasie met E.D. word die ooreenkomste met die tye uitgewerk, en die misverstand waaraan digters van die 'private ache' uitgelewer is. Veral in die slot-brief van Higginson word die politieke werklikhede van die hier-en-nou bygewerk. Uiteindelik vind daar in die reeks 'n sinkopasie tussen die twee digterstemme plaas, met verwysings na Wallace Stevens-gedigte (die opskrifte is telkens uit Stevens, 'n modernistiese digter wat glo aan die mag van die gedig se eie regulasies en reëls.)

Ofskoon die digter probeer om die E.D.-toonaard na te boots (die aandagstrepe, die dubbel-segging van beelde), is die gedigte in **Palinodes** eerder palinoderings van Emily Dickinson se gedigte. Die gedigte is té woord-oordadig om die werklike gestrooptheid, die dubbel-segging en verbluffende metafisika van Dickinson raak te vat. Daar is wel 'n sterk gender-kommentaar hierin af te lees, te wete 'n identifikasie met Dickinson se eensaamheid as digteres, of te wel, vroueskrywer.

Die kommentaar op die politieke werklikheid, dit wil sê, as verholde ars poëtikas, is wel tersaaklik. In hierdie opsig is die reeks soos die gedig van Johann de Lange 'n duidelike antwoord op die eise van die tagtigerjare waarin die publikasie van orale gedigte of 'struggle'-verse 'n belangrike teëwig vorm vir die poësie van die sogenaamde *private ache*-digkuns.

De Lange sou dan ook aan die begin van die negentigerjare met die publikasie van sy bundel, **Nagsweet** (1991) 'n soort moderne Walt Whitman-figuur word en die politieke omwentelinge

van Dickinson se tyd stem ook ooreen met die hewige politieke geweld van die tagtigerjare. Hierdie bundel word dan 'n gender-stelling: daarin verskyn openlike homoseksuele verse - 'n gedurfde waagstuk binne 'n patriargale samelewing.

Sou 'n mens dan ook kon spekulêr dat sodanige politiek-onsekere téén streng patriargale eise juis aanleiding gee tot intense persoonlike uitinge in die poësie? Gemeet aan die poëtiese bloei van die tagtigerjare kan hierdie stelling nie ontken word nie.

Lina Spies se Emily Dickinson-gedigte verskyn in **Die enkel taak: Die merkwaardige verwantskap tussen Elisabeth Eybers en Emily Dickinson**, gepubliseer in 1995. Die ooreenkoms tussen Dickinson en Eybers wat in hierdie studie uitgewerk word, is egter 'n ander 'gesprek' of representasie-hoek. Binne die opset van hierdie afdeling is die gender-verbintenis tussen Spies en Dickinson eerder ter sake. Spies sluit haar studie af met 'n reeks vertalings van Dickinson se poësie, wat myns insiens daarop dui dat sy hiermee juis wil blyke gee van die eiesoortige en briljante aard van Dickinson se poësie wat in wese onnabootsbaar is. En eweneens - in navolging van Cixous - is hier 'n *féminine écriture*.

Deur die opgaaf van die Engelse titels kan die leser dan ook die vergelyking tussen die twee digters uitwerk.

Gedig 1 Voorneme ("What if I say I shall not wait?")

Sê nou ek sê: ek sal nie wag?
sê nou ek sê: ek breek vandag
nog uit dié liggaam wat my hou
ontvlug, my lief, bevry na jou?

O, ek sal als vergeet van leed
wat somers was aan my en sweet
en winters was en kou. (p. 85)

Vir die doel van hierdie essay is Gedig II "Verlangliedjie", 'n vertaling van "If you were coming in the fall" ook tersaaklik:

As jy weer in die herfs sal kom
dan word die somer vaal
en kan ek uit my hart se klop
net dié verwagting haal:

geen vreugde oor die groen en blou
want als wat bloei en als wat sing

word in dié jubeltyd gering
voor daardie koms van jou.

En as jy dan nog talm
word ek die een wat sweef
om oor seisoene in die son
so ligweg by jou uit te kom:

Ek sal 'n flikkerstöffie
jou oë dol rinkink
dan word jy van die liefde
soos ek uiteindelik blind.

Maar ek bly tog van vlees en bloed
en tel met kinderryme
my vingers dat hul pyn -
“Eina Deina Dana Das” -
wanneer hou jy my vas? (p. 86)

Vertalings is die mees radikale vorm van intertekstualiteit omdat die teiken-digter geappropriëer word in die psige en taal van die vertaler. In dié twee vertalings word na die liefdesaspek gekyk en na die onvervuldheid van die spreker wat net in vervulling kan gaan indien die geliefde sou opdaag. Die eensaamheid en verlange word baie goed verbeeld in hierdie gedigte, met hul sterk vroulike aanslag.

Die verskillende E.D.-gedigte problematiseer sowel gender as representasie. Verskillende digters projekteer hul eie gender-konstruksies op E.D., terwyl die feit dat sy tot 'n ander historiese tydperk behoort, van haar gedigte 'n representasie-vraagstuk maak.

Wie was Emily Dickinson? So ontwykend en ontglippend is die teken E.D. dat dit ook aanleiding gegee het tot 'n humoristiese studie, te wete **Comic power in Emily Dickinson** (deur Suzanne Juhasz, Christanne Miller en Martha Nell Smith) waarin daar deur middel van spotprente lig gewerp word op die misterieuse Emily D. In 'n spotprent, “Emily Dickinson's travel agency” word die volgende geadverteer op die venster van die reisagentskap:

Special 4 days, 3 nights your own bedroom from \$399.

Of die Emily Dickinson's travel plans waarin die maand Julie soos volg lyk:

Sun	Mon	Tues	Wed	Thurs	Fri	Sat
Visit pantry		Visit foyer		Visit front porch		Back home (weather permitting)

						(to my room)
1	2	3	4	5	6	7

In hierdie oordrewe spotprente word die essensie van Dickinson telkens opgesom, naamlik dat sy vir eensaamheid staan. Ook haar obsessie met die digkuns word in hierdie studie betrek.

Haar lewenswyse en haar oorproduktiwiteit word telkens na vore gebring. In die reeds bespreekte gedigte word die eis van die digkuns telkens vooropgestel: dat dit iets is waaroor die digter nie intellektuele beheer het nie en dat dit bykans soos 'n roeping word. In al die onderhawige gedigte word daar gefokus op die poësie as iets waarsonder die digter nie kan bestaan nie; maar is dit ook iets waarvoor die digter 'n prys moet betaal, naamlik afsondering van ander mense.

Dit is ook opvallend dat Emily Dickinson - behalwe in die geval van een manlike digter - hoofsaaklik in Afrikaans deur vroue beskryf word. Waarom hierdie sterk identifikasie met 'n digter uit 'n ander periode, en digterlike gemeenskap? Waarom hierdie sterk gender-stelling?

Daar sou gepostuleer kan word dat Dickinson in wese iets van die feministiese kondisie opsom: die vrouedigter wat nooit werklik gehoor word nie. Dickinson het slegs sewe gedigte tydens haar lewe gepubliseer en 'n mens sou nie die invloed van die manlike kritikus, Higginson op haar gedigte kan onderskat nie. In dieselfde mate is Eybers deur Opperman geposisioneer as die “vroulike aanvulling” tot dertig en ofskoon die feminisme al hoe meer die rol van vroue (her)definieer, bly die posisie van die skrywende vrou altyd die van 'n *supplement* of aanvulling.

Vrouedigters is besig om gedigte te skryf teen die patriargale orde. So gelees word die gedig 'n beweging tussen ander verse; die digteres is dus altyd besig met 'n proses: 'n soektog na die finale gedig, na 'n stem, na goedkeuring - poësie so gelees, is altyd 'in transit'. Dit sou waarskynlik produktiwiteit by vrouedigters verklaar: daar is nooit finaliteit nie, want vroue bly *buite* die orde. Hulle is “vrouedigters”, soos daar verwys word na “swart digters”, “gay digters” ensomeer. Die **marge** wat tydelik die sentrum bereik - maar wat (onbewustelik) wag op die goedkeuring van die manlike orde. Eybers wag op Opperman; Cussons op Van Wyk Louw.

Die radikale feminis sou verby die goedkeuring van die vader dig. Selfs die radikale feminis Camille Paglia erken skatpligtigheid aan haar mentor Harold Bloom. Vele vrouedigters probeer soos mans dig - eerder om aan die privaat-unieke ruimte gestalte te gee. En dit is dan ook Paglia wat in haar epogmakende **Sexual personae - Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson** (1990) Emily Dickinson tipeer as “Amherst's Madame de Sade”.

Sy skryf: “Emily Dickinson is the female Sade, and her poems are the prison dreams of a self-incarcerated, sadomasochistic imaginalist” (p. 624). Paglia de-romantiseer haar dus as 'n 'geval' van haar tyd of as iemand wat nie 'n keuse kon uitoefen oor haar lot nie. Inteendeel. Paglia wys op die outo-erotiese aspek van haar poësie en sy som die kondisie so op: “Dickinson's wounds and scars are military medals of honour, the price and prize of life experience” (p. 631).

Vir Paglia is die gedigte 'n geslote sisteem van seksuele referensie en sy voer verder aan: “Dickinson's sadomasochistic metaphors are a technique of self-hermaphrodization, for as externalizations of internal events, they are emptying out of female internality. Sexual ambiguities abound in her poetry and letters” (pp. 638-640).

Paglia maak 'n uiters komplekse lesing van Dickinson en sy wys ook op ander studies waarin moontlike biseksualiteit/lesbianisme geopper word, maar haar bevinding is ten slotte dat 'n mens eerder na 'n komplekse seksuele persona moet kyk en na 'n proses van vermanliking in die poësie. Dit is dus 'n radikale gender-interpretasie van hierdie digteres.

Vir my is Dickinson - die vrou in haar legendariese wit rok - simbool van die stilgemaakte / stermhebbende digteres. Sy het ironies genoeg die omstandighede en voorskrifte van haar tyd oorleef. Waarskynlik kan 'n mens ook op 'n nuwe wyse na Dickinson kyk - soos wat feminisme insinueer, naamlik om haar as 'n lesbiese digteres te sien.

Emily Dickinson en haar suster, Lavinia (Vinnie) was nooit getroud nie. Haar broer Austin het wel getrou en dit is dan ook bekend dat Susan Gilbert van die gedigte ontvang het. (Hulle is in 1856 getroud.)

Bekende feministe het alreeds gespekuleer oor die seksuele kondisie van Dickinson, oor haar vader-fiksasie en afwesige moeder. Ook haar obsessie met Higginson het al dikwels baie aandag geniet en sy beroemde brief, “Letter to a young writer” (April 1862) is 'n klassieke teks. (Vir verdere agtergrond is Lina Spies se studie uiters tersaaklik.) Dit is ook bekend dat hy later die kritiek teruggetrek het toe ander gunstig op die poësie gereageer het, maar die skade was uiteraard reeds gedoen.

Die skryf van poësie is 'n paradoksaal intieme en ekshibisionistiese daad. Die feit dat Dickinson die gedigte aan haar skoonsuster stuur, is waarskynlik genoegsame bewys van 'n (simboliese) liefdesverhouding. Die aanstuur van 'n gedig veronderstel dat die ontvanger daardie aangesprokene, daardie ek in die gedig word. Dickinson se dubbel-sinnige gedigte sou dus ook 'n onbewuste/ bewuste liefdesverklaring kon insluit. En iemand wat sulke knap en meervlakkige verse geskryf het, sou tog moes bewus gewees het van die implikasies van die toesending van 'n gedig. Ook haar briewe loënstraf die idee van 'n oningeligte skrywer. Trouens, 'n mens sou kon aanvoer dat sy *juis* nie die gedigte gepubliseer het nie, omdat sy bewus was van die versweë boodskappe in die gedigte!

Daar word nie beweer dat Dickinson lesbies was nie. Dit word net as 'n moontlikheid geopper wat die mistifikasies rondom die vrees vir publikasie, die afgeslote lewe en ander vreemde optredes te probeer verklaar. Dit is vir my net 'n moontlikheid - 'n *supplement* tot die alreeds komplekse representasie-problematiek wat Emily Dickinson opper.

Daar is begin met gedigte; daar word afgesluit met gedigte.

E.D. aan Sue

I

Ek stuur vir jou -
die handvol verse -
versaakte drome -
jy sal begryp -
hoe elke woord -
kristalhelder in lig uitbreek.

II

Miskien het jy
nie my pakket ontvang -
hiermee 'n tweede besending -
soos Sy liggaam
in hostie -
eet, drink
die brood en wyn -
wag geduldig op 'n sein

III

'n Onversende brief

Sou Austin wis
van my en Sue?
Bly elke versende brief en gedig
verseël in haar laai? -
Waarom die stilte? -
Bly alles gewis
net by brief? by gerug?

IV

Ten slotte 'n laaste versend-
ing - net vir jou -
in my hande blomme -
op my wit rok
die karmosynvlek -

iets wil-wil rym -
Ek wag. 'n Blanko vel.¹

Emily Dickinson (1830 - 1886)

Gekluister aan my bed, gevangene van my drome
dink ek vandag was soos gister en eergister.
Vasgevang in die konvensies van my tyd
durf ek nie meer sê in hierdie ongevraagde brief
- my broer se spotspraak kan ek nie verduur -
aan jou, my skoonsuster, my ewige aangesprokene.
By ons eerste ontmoeting toe my vader jou takseer
het ons beide geweet: ek sou meer as sewe jaar
op jou wag. In vers na vers (ek moes my lesers fnuik)
skryf ek vir jou verholde boodskappe oor jou mond,
jou sagte mond; ek bind my verse in klein testamente,
uitgestal teen die bruin boekrakke van my kamer.
In my hande stap ek met 'n ruiker in geval ek jou
toevallig op my daaglikse reis na die poskantoor sien...
Maar dis 'n droom. 'n Opmaaksel. Soos 'n gedig
wat op meer as een manier met sy leser praat.
Ek soek woorde. Iets in die ewigheid, a,
miskien 'n vlieg, 'n zoemende by, iets so totaal en al
niks-seggend, vergeet-lik, onbeduidend.
So sal ek die ander mislei, van die spoor afkry...
Met my wit rok aan oefen ek vir die naderende dood
vir die lieflike, begrypende minnares. O kom Dood.

A. KREATIEWE SKRYFWERK

OP SOEK NA EMILY DICKINSON

Die skrywer kyk na haar reiskaart na Boston in die VSA en sy weet dat hierdie reis oor minder as twee weke in aanvang neem. Sy het sopas die afdeling oor Walt Whitman/Johann de Lange en die liggaamlikheid van hul poësie voltooi. Nou keer sy terug na die begin van haar studie oor die implikasies van die protofeminis Emily Dickinson.

¹ Joan Hambidge: Ongepubliseerde reeks.

Sy weet dat sy sal reis na Amherst, Massachusetts ten einde die huis van Emily Dickinson te besigtig. Hierdie reis, weet sy intuïtief, sal haar siening op sake verander. Haar studie oor gender-diskoerse interesseer haar al lankal nie net akademies nie. Dit het ook 'n spirituele reis geword om ten volle te begryp hoe genderdiskoerse ons waarnemings bepaal. Sy plaas die begin van haar studie oor Emily Dickinson teenoor die laaste afdeling oor Johann de Lange/Walt Whitman.

Hierdie reis is egter nie een waarna sy uitsien nie. Reis is 'n proses van self-konfrontasie, van eensaamheid, van paradoksaal nader beweeg aan jouself. In 1984, die koudste winter in menseheugenis, het sy begin poësie skryf in New Haven met 'n akademiese besoek aan Yale. Dieselfde prosesse, bykans twee dekades later, stig nog steeds die vuur van haar kreatiwiteit aan. Soos die geliefde, weg van haar, en haar sieninge van self. Self, hier as 'n genderkonstruksie van 'n gay-vrou wat binne 'n patriargale opset (die akademie) soek na ruimte vir self-ekspressie (Hieroor skryf sy in **Kopiis** - Hoofstuk 9).

Sy is onbewustelik ook in verzet teen hierdie reis, omdat sy in 1994 die VSA besoek het vir 'n kongres in Bloomington. Dit was aan die einde van 'n verhouding en hieroor het sy geskryf in **Ewebeeld** en **Die Judaskus**. Om dus terug te keer na die toneel van die moord, by wyse van spreke, gaan haar nie behaag nie. Sy vermy dus dieselfde roete Kaapstad - Miami - New York - Chicago en bespreek 'n vlug Kaapstad - Atlanta - Boston vir 'n studiereis.

Sy sal haar doktorale studie oor genderkonstruksies hier voltooi aan die beroemde Harvard Universiteit waar etlike seminale studies oor die onderwerp al verskyn het. Harvard is tans in die brandpunt van gendernavorsing soos wat Yale in die tagtigerjare die vesting was vir dekonstruksie. Haar studie is enersyds teoreties gefundeer in gender, psigoanalise en mediastudies; andersyds is dit 'n kreatiewe ondersoek na die relevansie van hierdie teorieë. Die osmotiese verhouding tussen teorie en kreatiwiteit is waarskynlik nog nooit ten volle onder die loep geneem nie. Net soos wat die primordiale prosesse van die skryfkuns dikwels ontken word deur teoretici wat dit as “onwetenskaplik” afmaak.

Die primordiale samehang tussen teorie en skryf word in verskillende hoofstukke behandel. Terwyl sy hierdie verbande probeer naspur, gebeur die onvoorsiene. Haar *Compaq Armada* rekenaar stol toe sy van die internet terugbeweeg na *Wordperfect 5.1 for Windows*. Sy skakel die rekenaar af en daar is 'n waarskuwingsboodskap dat 'n ongehoorde roete gevolg is en dat die rekenaar al die leggers outomaties sal skandeer. Sy klik op “genderb4”, die naam vir hierdie teks, maar die lêer is leeg. Sy gaan terug, klik weer, maar dit blyk dat die rekenaar hierdie belangrike teks uitgewis het. Sy gaan in op 'n stiffie wat defek is. Gelukkig is daar iewers in haar studeerkamer nog 'n ander een waarop alles geberg is.

'n Rekenaarkundige maan haar om oor te gaan na 'n nuwe sisteem (*Microsoft Word 97*) en hy plaas die genderboek oor op hierdie program. Dit onstig haar dat haar rekenaar so gestol het, want sy weet dat hulle dikwels die persoonlikheid van die skrywer kan aanvoel. Daar is 'n verbintenis tussen rekenaars en skryf, dit weet sy, en hierdie onverwagse stolling is hopelik nie 'n aanduiding van haar eie geestestoestand nie.

Sy word soggens drieuur wakker - tipies van 'n sluimerende depressie - om te skryf. Deur die jare het sy al geleer om hierdie tyd van die dag vrugbaar te gebruik. Sy het besef dat dit ook 'n aanduiding mag wees van latente skisofrenie, maar niemand kan hierdie proses keer nie. Vir ongeveer twee ure kan sy produktief skryf. So teen vyfuur, net voor dagbreek het sy weer gaan slaap.

Sou haar rekenaar 'n naderende ineenstorting aanvoel? Of haar dalk waarsku dat sy versigtig moet omgaan met haar skryfwerk en met haar soektog na primordiale waarhede? Dit kan ook die eise wees van hierdie grensoorskrydende studie wat letterkunde wil terugbring na kreatiewe en primordiale prosesse. Om vanuit 'n psigoanalitiese perspektief, en meer spesifiek Freudiaans en Jungiaans te skryf, en kultuurstudies te inkorporeer, is na haar mening nog nie in Suid-Afrika onderneem nie. Om elke teoretiese standpunt of beginsel ook kreatief te toets, sluit wel aan by die nuwe kursusse in kreatiewe skryfwerk aan universiteite.

Tog is kreatiewe skryfwerk vir jarelank as 'n addisionele kursus, selfs minderwaardige gebied beskou. Selfs nie eens onder die leiding van 'n digter van D.J. Opperman se formaat met sy letterkundige laboratorium aan die Universiteit van Stellenbosch kon die volle implikasies en belangrikheid van so 'n benadering besef word nie.

Sy onthou toe sy in daardie yskoue winter te Yale begin poësie skryf het, was dit veral die lesings van Harold Bloom wat haar geboei het. Vyftien jaar later lees sy steeds sy *essays* en sy sien dat sy die volgende uitspraak in **Poetry & repression** omsirkel het: "Poetry is thus the gift of the perversity of the spirit, because poetry rises out of the reductive impulse, or the profound desire not to be deceived" (p. 286).

Bloom wys egter daarop dat dit ook te make het met illusies want met die skryf van poësie waan die digter sig (in hierdie geval verwys hy na Wallace Stevens) dat die ontologiese en empiriese self een word. In New Haven het veral die ondergrondse vensters my opgeval en gedurigdeur het ek die gekraakte ruite in geboue gesien. Dit word dan 'n deurlopende motief in **Hartskrif**, 'n bundel wat hier beslag gekry het.

Vanoggend wag ek (nog in Suid-Afrika) op *PG Glass* om nuwe vensters in my huis te kom sit. Die blootstelling wat die digkuns tot gevolg het, karteer Bloom in hierdie studie wat vanaf Blake tot Stevens ondersoek word.

Uit "An ordinary evening in New Haven":

The sun is half the world, half everything,
The bodiless half. There is always this bodiless half,
This illumination, this elevation, this future

Or say, the late going colors of that past,

Effete green, the woman in black cassimere.
If, then, New Haven is half sun, what remains,

At evening, after dark, is the other half,
Lighted by space, big over those that sleep,
Of the single future of night, the single sleep,

As of a long, inevitable sound,
A kind of cozening and coaxing sound,
And the goodness of lying in a maternal sound,

Unfretted by days separate, several selves,
Being part of everything come together as one.
In this identity, disembodiments

Still keep occurring. What is, uncertainly,
Desire prolongs its adventure to create
Forms of farewell, furtive among green ferns (Bloom, p. 274).

Die oorgang van die derdepersoon na eerstepersoon het ongemerk plaasgevind op hierdie koue, nat wintersoggend, wagtend op *PG Glass* om vensters in die studeerkamer te vervang: die gekraakte simbole van die self. Dit gaan met onrus gepaard. En blootstelling. Hoe kaatsdun ons beskerming teen die binnetredende buite-wêreld.

Forms of farewell, furtive among green ferns.

Voor 'n oorsese reis, altyd die vrees van die dood wat 'n mens beetpak. Sy skryf meer gedistansieerd oor hierdie onrus. Om te reis, dink sy, is 'n vorm van afsterwe. Van transformasie. Hierdie terugkeer na die hartlandskap waarin sy die eerste keer gebore is as digter, vervul haar met opwinding. Ook met angs. Omdat sy in hierdie landskap haar oorgegee aan die primordiale mag van die skryfproses. In die New Haven landskap stap sy snags in die geluidlose sneeu. Dit is Kersfees 1984 en sy sien die ligte in huise brand. Sy sal nooit weer so onbevange kan kyk na 'n winterlandskap as juis tydens hierdie eerste kennismaking met die oorweldigende impak van sneeu nie.

Sneeu wat alles toemaak en stilte opvang. Die geluidloosheid, doodsheid van sneeu wat Johann de Lange beskryf in "Breuk" uit **Wat sag is vergaan**:

II

Jy is 'n sneeulandskap
en in jou yslike stilte

verdwyn alle geluid.
 Jou denne staan wit
 teen 'n swygende hang (p. 46)

Tog verlaat die gevoel van naderende onheil my nie. Vanmiddag stuur ek 'n e-pos na 'n vriendin wat binnekort 'n ernstige operasie moet ondergaan en die boodskap stol. Ek sien tot my verbasing dat dit die begin van my lêer Boston versend. Ek kyk of daar virusse in my *Compaq Armada* is, maar *Peter Norton* verklaar dat alles veilig is. Die sekretaresse stuur vir my via e-pos 'n Sjinese speletjie aan waarin jy elf syfers in 'n tabel moet plaas. Telkens moet jy 'n gunsteling persoon, liedjie of vriend se naam langs 'n aangewese nommer skryf. Jy mag dan ook 'n wens uitspreek wat tot vervulling sal kom. Agterna word die verskillende syfers geanaliseer. Jy word ook versoek om dit ten minste na tien ander mense te versend.

Die “unheimliche” van Freud word hierdeur geïllustreer, want elke persoon en die verhouding waartoe ek met hulle staan, word korrek weergegee. My wens gaan egter nie in vervulling nie. Die wens? Dat 'n persoon met wie ek 'n onopgeloste konflik ervaar, my sal bel, word nie deur die gode verhoor nie. Stormagtige drome die afgelope paar weke bring hierdie persoon ook nader.

Tog op 'n bewuste vlak is die konflik opgelos. Maar dit blyk dan net oënskynlik te wees, want wanneer so 'n persoon se naam onmiddellik by 'n mens aankom, wys dit op die iteratief-duratief van hul dáár-wees. Dat hulle meer aanwesig is in hul afwesigheid. Dat die skryf van poësie inderdaad te make het met repressie wat verwoord word.

En so vertrek ek uiteindelik na Boston. 'n Lang reis van Kaapstad tot Atlanta; dan weer 'n plaaslike vlug tot in Boston. Cambridge is egter 'n naburige dorp en 'n uitmergelende reis op die *subway* waar ek telkens van treine moet verander, maak die reis lank. Toe ek by my losies aanland, *Episcopal Divinity School*, het ek meer as 'n etmaal gereis.

My moegheid onderdruk ek om onmiddellik deur vir my *Compaq Armada* 'n Amerikaanse transformator te kry. Dit blyk egter - na 'n lange geskarrel - in die rekenaar ingebou te wees en dit kos my net 'n nuwe muurprop aansit. Transformasie, oorplasing, verplasing - alles die kodes van reis wat 'n mens aanvanklik triest stem wanneer jy net in 'n vreemde land aankom. Jy betwyfel die waarde en relevansie van reis en volledig uitgeput gaan ek terug na my klein kamer wat gestroop is van enige identiteit. Op die vloer lê my vuil wasgoed. Net voordat ek aan die slaap raak, sien ek berkebome voor my venster. Dit lyk soos die voorblad van my nuwe digbundel: **Lykdigte**.

Die huis van Emily Dickinson. Dit moet ek wel besoek.

Die eerste paar dae by Harvard is ek oorweldig deur die gedistansieerdheid van die mense om my. Die pragtige ou geboue lyk soos die Britse universiteite, en meer spesifiek, Cambridge. Ek dwaal deur die labirint van vele geboue en sien 'n plakkaat: “*E.L. Doctorow - Reporting the*

universe: Culture and the literary conscience". Die skrywer bied drie lesings aan en ek woon dit by. Hy verwys na "disreputable genre materials" en dat hy dit in sy tekste ten doel stel om grense af te breek en te problematiseer. Elke teks het vir hom dieselfde waarde en die geskiedenis het nie 'n groter of belangriker funksie as die letterkunde nie. Selfs die uiting van 'n arm, dolende werk- en huislose is relevant. In sy lesing verwys hy ook na die invloed van die Gnostiek en dus by wyse van spreke na die invloed van primordialiteit op ons denke. Ek verlaat die lesing en hy stap verby my. Ek doen die ongehoorde: "Prof. Doctorow," stel ek myself voor. Ons begin 'n gesprek en hy luister aandagtig na wat ek sê oor die impak van moderne fiksie op ons denke. Ek oorhandig my besigheidskkaartjie en dink: hoe toevallig dat ek hier in Cambridge, Massachusetts een van my gunstelingskrywers ontmoet.

Ek stap na Barbara Johnson se kantoor, maar sy is onbeskikbaar. Ek versoek 'n afspraak per e-pos. Ek laat alles egter oor aan die toeval. Aan die skikgodinne wat sal besluit. Daarna stap ek na 'n kroeg wat *Serendipity* heet. 'n Jong professor gesels met my oor hierdie studie. Hy spesialiseer in moderne media en ons praat oor die invloed wat e-pos, die internet en moderne tegnologie op ons bewussyn en ego-grense het.

Sy weet egter dat sy die huis van Emily Dickinson moet besoek. Wees versigtig, maan iemand haar op die *subway*. Die huis is tot monument verklaar en is nie elke dag beskikbaar nie. Jy moet uitvind op watter dae daar toere onderneem word. Sy reis na die suidelike stasie in Boston waar 'n busterminal is en bespreek 'n kaart op die *Peter Pan Trailways*. Sy betaal \$48 en sien op die reiskaart dat dit geldig is vir presies een jaar. Sy bel na Amherst en vra vir die huis van Emily Dickinson. Wie is dit? vra die stem. Sy besef die stem weet nie wie die digteres is nie. Sy spel die naam uit. E-m-i-l-y D-i-c-k-i-n-s-o-n. Sy kry 'n nommer en bespreek 'n toer na die museum. Sy laat haar naam en adres.

Sy kan nie help om te dink dat dit ironies is nie. Hier is sy - bykans 'n dagreis ver van haar huis - om 'n reis te onderneem ten einde die digkuns van New England beter te begryp en mense weet nie eens van hierdie digters nie. Emily Dickinson. Wallace Stevens. Robert Frost. Robert Lowell. En tans die Amerikaanse *poet laureate*, Robert Pinsky wie se bundel **Jersey rain** haar aangryp. In die Wordsworth boekwinkel op Harvard square lees sy wederregtelik al die nuwe bundels. Buite stuifreën dit, maar dis asof die tyd stilstaan vir haar. Pinsky se lykdig - 'n lang, praatvers waarin hy afskeid neem van al sy geliefdes wat hy al aan die dood moes afstaan - spreek haar aan.

Sy begryp vanaand werklik vir die eerste keer die mag wat 'n goeie gedig op die leser se gemoed het: dit neem jou terug na die essensiële self, omdat die digter iets hiervan kon vasvang.

The bird sings. Its feathers shine.

The palm stands on the edge of space.

The wind moves slowly in the branches.

The bird's fire-fangled feathers dangle down.

Dis 'n versreël uit Wallace Stevens wat sy haar eie gemaak het.

Sy vertrek die oggend sesuur met die *subway* om 'n busaansluiting in Boston te kry na Amherst, Massachusetts ten einde die beroemde huis van Emily Dickinson te besoek. Sy het die vorige aand die huis gebel en laat weet dat sy die monument wil besoek. Die reis duur presies drie ure: Boston - Springfield - Amherst en sy ontmoet 'n vrou op die bus wat 'n toergids is. Sy is Frans, maar woon al dertig jaar lank in Amherst. Sy beloof om haar te vergesel na die huis. Hulle eet saam middagete en die vrou se begeerte tot belydenis val haar op. Sy woon nou dertien jaar lank saam met 'n vrou; iets wat haar kinders moeilik kan aanvaar. Hoe kom dit, vra sy, dat almal in New England so gedistansieerd is, maar sodra 'n mens iemand van naderby leer ken, word 'n mens oorweldig deur die begeerte tot belydenis? Sy weet nie. Miskien is dit omdat die New Englanders moet oorleef: uiterste temperature van hitte en koue...miskien is dit histories bepaal. Die geskiedenis van jou self vestig in 'n harde, meedoënlose wêreld. Hulle groet; met die belofte van latere kontak per e-pos. Die klein dorpie is tipies plattelands. Ongekunsteld. Die mense vriendelik en hulle lewe lyk sorgeloos. Daar is 'n mallemeule op die dorpsplein en die gejl van kinderstemme verskerp die idee van 'n idille.

Presies om eenuur begin haar toer deur die beroemde huis van Emily Dickinson. Dit kos 'n skamele \$5 om die huis te besigtig.

Alles is presies gerekonstrueer soos wat dit was in die laat negentiende eeu. Selfs die beroemde wit rok is daar en die besoeker kry 'n gevoel van die huis. Die gids, ene mevrou Price, het vooropgestelde idees oor Emily D. Sy weet dit sou nie gepas wees om vele van die ou dame se opvattinge oor die digteres te dekonstrueer nie. Soos dat die obsessie met blomme waarskynlik te make had met 'n versagting van die onaangename liggaamsreuk wat sy afgeskei het weens 'n soort rare siekte.

Mevrou Price is oortuig van haar saak. Kyk, sê sy met stelligheid, Emily Dickinson had 'n goeie, uitgaande lewe tot en met haar negentiende jaar. Met haar dood aan 'n soort tuberkulose op ouderdom dertig, was sy wel die eensame kluisenaar. Maar die eerste paar jaar het die *Belle of Amherst* vriende gesien, partytjies bygewoon en 'n normale lewe gelei.

Dit blyk dat die uitgebreide familie (die grootouers en haar ouers) moes saambly ten einde 'n moeilike finansiële tyd te oorbrug. Hierom was Emily D. so bewus van haar familie en later van hul kinders. Het sy dalk later juis ontvlug, omdat daar te veel mense om haar was?

Dan merk die ou dame op: natuurlik is haar werklike lessenaar in die Harvard-museum en ook vele ander relikwieë is daar te sien. Ons kyk dus hierna 'n voorstelling van Emily Dickinson se wêreld, 'n nabootsing van die presiese historiese gegewe. Die meubels is van die tydperk en ook die trap is verskuif. Ons dink daaraan om die huis weer die oorspronklike geel te verf, maar befondsing moet eers deur die Universiteit van Massachusetts goedgekeur word.

Wat is oorspronklik? Wat is nabootsing? Wie was die Emily Dickinson? Die besoek helder niks op nie, maar skep net 'n verdere problematiek by die veelheid van bestaande teorieë rondom hierdie simboliese figuur, naamlik ook die huis as 'n rekonstruksie van die oorspronklike.

Alleen deur die mag van die verbeelding te gebruik, kan die besoeker “glo” dat dit werklik is. Mevrouw Price dekonstrueer alles so ver as wat ons deur die huis loop.

Ook die gedigte wat sy aan die besoekers wys, is fotostate van die oorspronklike, vasgebind in 'n boekie net soos wat die “fascicles” was. Daar is drie weergawes van haar handskrif: aanvanklik 'n kinderkrabbeling, dan 'n meer volwasse handskrif en ten slotte, 'n bykans onleesbare handskrif wat soos hiërogliewe lyk.

Sy gaan haar e-pos-boodskappe na. Daar is 'n boodskap van Barbara Johnson (johnson@has.harvard.edu) wat skryf: “Professor Johnson is uitstедig tot 19 Mei en kan dan eers reageer op boodskappe.” Sy vermoed dat hierdie boodskap outomaties versend word na elke boodskapper ten einde te verduidelik waarom daar nie reaksie is nie. Sy reis egter met mweb se “airmail” wat beteken dat sy deur die internet haar boodskappe kan lees. So weet sy presies wat aangaan op die tuisfront, terwyl sy reis deur 'n vreemde landskap.

Representasies van die self, die verbrokkelde ek. Die geskryfde ek. As Emily Dickinson sou e-pos gebruik het, sou sy dalk minder of anders geskryf het? Hoe sou 'n e-pos boodskap aan Higginson daar uitgesien het? Iets soos:

EmilyD@amherstmass.com
Higgins@massachusetts.com
Message: Because I could not stop for death...

...it kindly stopped for me. Die tuin is in bloei en my hele lyf sing 'n lied van die lente. O vertel my meneer Higginson, spreek my gedigte tot u?

Of vind u die beeldspraak tam? Wag, ek moet afsluit. Ek moet bak vir vanaand se byeenkoms by ons huis. Vader het 'n klomp mense uitgenooi oor die vooruitsig om 'n nuwe universiteit hier in Amherst te stig. Dit is 'n wonderlike plan, maar dit wil my voorkom asof daar teenstand gaan wees van die mense in Boston wat voel dat die wetenskaplike afdeling van die universiteit eerder daar moet wees. Dit is goed dat vader dink dat jong dames ook moet geleerd wees. Ek lees op die oomblik die gedigte van Walt Whitman. Die man se beelde is so nuut. Die gedigte praat met my en dit is so dat dit skok, maar goeie gedigte moet nuut wees, dink ek. Miskien vertel hy ook nie sy geheime te direk uit nie? Wag, ek moet afsluit.

Emily D.

Maar daar was geen e-pos versending. Die siel was 'n geslote eenheid en daar was min aansprake van buite, behalwe die gekose boeke, die enkele nuuswaardighede. Anders as vandag waar 'n oorfloed van inligting bestaan en die ego-grense voortdurend verskuif en uitgebrei word. Deur middel van e-pos wat op 'n internasionale reis saam met die reisiger beweeg, word die ekstensies van die self al hoe meer. Die gerepresenteerde ek word groter, meer fluïd.

In die *Uno Chicago Bar* op Harvard Square vertel ek vir 'n jong man van my reis na Amherst.

Ons praat oor die moderne Amerikaanse digkuns. Hy luister na my en vertel my van Henry James se huis wat goed sal aansluit by my soektog na die verlore subjek.

"Miskien moet ons 'n Sondag uitry na Thoreau se beroemde Walden pond aangesien jy so behep is met Amerikaanse spiritualiteit."

"Dis nie net ek nie. Ook E.L. Doctorow het in sy gaslesings "Reporting the universe: Culture and literary conscience" gepraat oor "The politics of God" en verwys na Harold Bloom as 'n *closet* Gnostikus."

Hy lag. "Natuurlik is daar die ewige soektog na God en die goddelike, want ons word ondermyn op sowel 'n psigiese as fisiese vlak. Jou geliefde Emily is dood aan 'n soort tuberkulose, die Vigs van die negentiende eeu. Ek is HIV+ en het vandag my werk bedank om my voor te brei op die einde. 'O come lovely and soothing death'.

"Is jy bang om te sterf?" vra ek die ongehoorde.

"Nee. Volgens die Tarot gaan ek nie nou dadelik sterf nie, want telkemale wys dit nog transformasie uit, nog verandering. Nee, 'n mens moenie bang wees nie...ons ontstaan uit die kollektiewe chaos en keer terug na die kollektiewe chaos..."

"Ek bestudeer ook die Tarot."

'n Gevoel van angs maak hom meester van haar terwyl sy hierdie gesprek probeer reconstrueer. Sy vrees dat haar huis onveilig sal wees en iewers het sy gelees dat hierdie soort vrese, aldus Jung, dui op 'n negatiewe animus. Om haar gevoel van angs en eensaamheid te probeer besweer, gaan sy op 'n lang wandeling in Cambridge. By 'n filmhuis sien sy 'n film met die naam **Time code** van Mike Figgis. Sy koop 'n kaartjie vir \$8 en die film word letterlik uit vier hoeke vertel. Die kyker sien vier verskillende blokke voor hom/haar wat die verskillende perspektiewe op 'n verhaal gelyktydig weergee. Dit gaan hier om liefdesverraad en 'n uiteindelijke moord wanneer 'n vrou uit woede die regisseur vermoor wat met haar minnares slaap.

Die Jungiaanse sinkronisiteit val haar op. Sy is eweneens besig om die verskillende fasette van 'n verhaal uit meer as een perspektief te probeer reconstrueer, te wete Emily Dickinson teenoor 'n moderne navorser.

Sy ervaar ook tydens die reis gevoelens van eensaamheid, van verlatenheid. Sy ken niemand nie. Daar is nie 'n foon wat lui nie. Daar is nie 'n faks van 'n bekende of lang, loom baddens om haar sinne te kalmeer nie. Sy is uitgelewer aan haarself in hierdie religieuse koshuis op Brattle straat. Almal is gedistansieerd van almal en net 'n beleefde kopknik erken die bestaan van 'n ander.

Die badkamers is gender-vry en die mansbadkamer, die naaste aan haar kamer, is vir sowel vroue as mans toeganklik. Sy stort hier en mis die knus baarmoeder van haar woonstel tuis: 'n uitgebreide biblioteek wat rondom haar behoeftes ontwerp is. Sy skryf in die kombuis, die domein van die tradisionele vroulike en sy luister elke oggend na 'n opera of veral na 'n vrouestem. Jessye Norman wat *Sanctus* sing of die *Ave Maria*. Terwyl sy skryf, kook sy kos op die stoof sodat die skryfproses en die kookproses in volledige sinkronisiteit plaasvind. Ook kan sy e-pos lees op haar draagbare rekenaar. Hierdie is haar domein.

Nou kos dit haar afgaan na 'n donker, onherbergsame kamertjie om e-pos te lees op 'n komputer. Een aand skrik sy toe sy besef dat sy vasgevang is in hierdie kamertjie. Hoe sou dit wees om in hierdie donker labirint te moet wag tot die opsigter jou verlos? Sy stap deur die strate en die koue, nog amper wintersaande maak alle broeiende gedagtes los. Geen wonder hierdie landskap het soveel digters opgelewer nie, want met sulke uiterse temperature en dramatiese veranderinge in die seisoene, moes digters hierdeur geraak word. Sedert haar kort respyt was dit al uiters warm en snerpand koud.

Elke dag kyk sy op die kalender van haar rekenaar om te sien hoeveel dae sy al hier is en wat die presiese tyd nou in haar tuisland is. Terwyl sy skryf, sien sy die rekenaar se tyd is 1.43 (16 Mei), terwyl dit nog maar 8.10 (15 Mei) is in die VSA.

Emily Dickinson kon glo nie tot en met haar twaalde jaar die tyd lees nie en psigonanalitiese kritici het al dikwels hieroor hul verwondering uitgespreek. In Lacaniaanse terme is dit gewoon die kind wat nie geoedipaliseer het nie en dus weier om die orde van die simboliese of manlike te erken.

Sou dit dan ook wees wat haar nou steur? Dat daar met hierdie reis te veel op die simboliese orde gekonsentreer word en dat sy die knusse baarmoederlike orde mis?

Hoofstuk 1

BIBLIOGRAFIE

- Bloom, Harold: **Poetry & repression. Revisionism from Blake to Stevens.** Yale University Press, New Haven. 1976.
- Cixous, Hélène: **Sorties.** in David Lodge (red.): **Modern criticism and theory - A reader.** Longman. Londen. 1988.
- : **Die Unendliche Zirkulation des Begehrens.** Merve Verlag, Berlyn. 1977.
- Cussons, Sheila: **Plektrum.** Tafelberg, Kaapstad. 1970.
- De Lange, Johann: **Nagsweet.** Taurus, Johannesburg. 1991.
- Snel gryps fantoom.** Human & Rousseau, Kaapstad. 1986.
- Wat sag is vergaan.** Human & Rousseau, Kaapstad. 1995.
- Eybers, Elisabeth: **Gedigte 1936 - 1958.** Tafelberg, Kaapstad. 1982.
- Gallop, Jane: **Feminist accused of sexual harassment.** Duke University Press, Durham. 1997.
- Gilbert Sandra M. & Gubar Susan: **The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination.** Yale university press, new Haven. 1979.
- Hambidge, Joan: **Hartskrif.** Human & Rousseau, Kaapstad. 1985.
- Lykdigte.** Human & Rousseau, Kaapstad. 2000.
- Postmodernisme.** J.P. van der Walt, Pretoria. 1995.
- Palinodes.** Haum-Literêr, Pretoria. 1987.
- Juhasz, S. et al.: **Comic power in Emily Dickinson.** University of Texas Press, Texas. 1993.
- Müller, Petra: **Liedere van land en see.** Tafelberg, Kaapstad. 1984.
- Paglia, Camille: **Sexual personae - art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson.** Penguin, Londen. 1991.
- Vamps & tramps.** Vintage Books, New York, 1994.
- Pinsky, Robert: **Jersey rain.** Farrar, Straus & Giroux, New York. 2000
- Rosenthal, M.L. (general editor): **Poetry in English - An anthology.** Oxford University Press, Oxford. 1987.
- Sontag, Susan: **Under the sign of Saturn.** Farrar Straus Giroux, New York. 1980.
- Spies, Lina: **Die enkel taak - die merkwaardige ooreenkoms tussen Elisabeth Eybers en Emily Dickinson.** Queillerie, Kaapstad. 1995.

Woolf, Virginia: **A room of one's own**. Hogarth Press, 1929. Penguin, Londen. 1993.
Orlando: a biography. Hogarth Press, 1928. Penguin, Londen. 1993.
Mrs Dalloway. Hogarth Press, 1925. Penguin, Londen. 1992.

Films

Time code. Mike Figgis, VSA. 2000.

POST SCRIPTUM

No Romance sold unto
 Could so enthrall a Man
 As the perusal of
 His Individual One -
 'Tis Fiction's - to dilute to Plausibility
 Our Novel - when 'tis small enough
 To Credit - 'Tisn't true!

Emily Dickinson

Dit is asof hierdie gedig van Dickinson op hierdie afdeling en al die spekulasies rondom haar, en haar werk, van toepassing gemaak kan word. Gilbert & Gubar se feministiese lesing van haar in **The madwoman in the attic** word nie deur my gedeel nie. Dit is egter noodsaaklik om wel hul argumente kortliks hier te herhaal, aangesien hierdie afdeling téén hulle hoofstuk geskryf is.

Hulle siening dat sy waansin nageboots het deur haar af te sonder en dat sy 'n hulpelose, agorafobiese persoon was, gekluister in haar vader se huis, deel ek nie (p. 583). Ek is eerder van mening dat dit 'n keuse was ter wille van die 'edel spel'.

“As many critics have observed, Dickinson began her poetic career by consciously enacting the part of a child - both by deliberately prolonging her own childhood and by inventing a new, alternative childhood for herself” (p. 587).

Ek is egter van mening dat sy nie 'n kind was nie, en ook nie die rol van die kind vertolk het nie; daarvoor is die poëtiese proses en die spel met ander té ingewikkeld.

As Dickinson 'n gefragmenteerde vrou was - die verskillende personas - 'nun and the gnome, the virgin and the empress' (p. 639) dan is dit myns insiens 'n gespletenheid kenmerkend van alle digters: die teks / digter is 'n onbewustelike-bewustelike samesnoering van ander tekste en ervarings.

Hoofstuk 2

GENDER EN KLERE

Die onbewuste van gender kan waarskynlik ten beste geïllustreer word aan die hand van De Saussure se siening van die *langue* en die *parole* in taal. Die *parole* of sogenaamde sisteem versus die uitvoering of praktiese manifestasie daarvan (taalsisteem versus persoonlike uiting). Klere voorveronderstel 'n bepaalde gender-konstruksie waaraan die individu onbewustelik deelneem. H/sy kan egter 'n persoonlike stelling maak, reëls oortree of 'n nuwe mode skep.

'n Mens dink byvoorbeeld aan die opskudding wat Elizabeth Hurley (die model vir Estée Lauder) veroorsaak het, toe sy 'n rok - ontwerp deur Gianni Versace - gedra het wat met haakspelde vasgehou word.

Vele kodes is hierdeur geaktiveer: oortreding van toelaatbaarheid of fatsoen in die openbaar; 'n mooi liggaam mag so 'n oortreding “begaan” en dit ten slotte is aanvaarbaar, omdat die rok ontwerp is deur 'n toonaangewende modebaas, te wete wyle Gianni Versace.

Dieselfde Elizabeth Hurley het in Mei 1998 weer opslae gemaak toe sy 'n rok aantrek na 'n funksie wat 'n V-lyn het na voor. Dit is waarskynlik omdat die eerste rok alreeds 'n *risque*-boodskap oorgedra het en sy hiermee die grense verder kon verskuif.

Die bekende Afrikaanse idioome rondom klere (“Al dra 'n aap 'n goue ring, hy bly steeds 'n lelike ding”, “die vere maak nog nie die voël nie”) sien klere net as dekoratief. Tog is dit nie heeltemal korrek nie. Klere signifieer 'n binneste- en 'n buite-self. Klere aktiveer bewustelik of onbewustelik verskillende kodes of boodskappe vir die waarnemer of kyker.

Dikwels kan die klere die spanning tussen die binneste- en die buite-self oordramatiseer en dan is daar sprake van 'n soort kontekstuele dissonansie of botsing tussen die twee selwe. Prinses Diana het met haar eerste openbare optrede 'n *chic*, noupassende swart rok gedra. Dit was toe sy nog die skaam meisie was wat nie geweet het hoe om die openbare oog te hanteer nie. Later van tyd het sy al hoe meer tuis geraak in hierdie klere.

In Roland Barthes se **Système de la mode** (1967) oftewel **The fashion system** (1983) word die sogenaamde taal van modeverskynsels ondersoek. Barthes verwys na die “taal” (“language”) van kleredrag en dat daar 'n spesifieke grammatika bestaan waarvolgens 'n mens hierdie sisteem kan dekodeer. Hy verwys ook na die werkwoorde wat in aksie tree wanneer die persoon klere aantrek.

Barthes onderskei tussen “Image-clothing” en “written clothing”, oftewel die voorstelling van die kledingstuk in foto en die transformasie daarvan in woorde. Ofskoon beide na dieselfde werklikheid verwys, verskil die struktuur.

Modeverskynsels het 'n eie leksikon, grammatika, sintaksis en goedgekeerde “turn of phrase”, argumenteer Barthes. Dit is dan ook so dat ingelighes die taal van modes ken en daarvan kan afwyk: dikwels met omstrede gevolge, soos die modeontwerpe van Versace wat dikwels aanskoulike oortredings was. 'n Reël kan net gebreek word as die reël bekend is.

In Alison Lurie se meer populêre tog handige studie **The language of clothes** (1981) bespreek die modeverskynsels as 'n soort hiërargie, dit wil sê, 'n soort sisteem. (Tog is Lurie - nes Garber - 'n professor in die letterkunde. Ook het sy etlike romans geskryf waaronder **Love and friendship** en **The nowhere city**. Sy is verbonde aan Cornell Universiteit te Ithaca.)

Die eerste hoofstuk heet “Clothing as a sign system” wat 'n soort semiotiese benadering veronderstel. Die motto van James Laver **Style in costume**: “Clothes are inevitable. They are nothing less than the furniture of the mind made visible”.

Sy haal ook Laver's Law aan, te wete die 'wetmatigheide' rondom modes wat hy beskryf in **In taste and fashion**:

Indecent	10 years before its time
Shameless	5 years before its time
Daring	1 year before its time
Smart	-----
Dowdy	1 year after its time
Hideous	10 years after its time
Ridiculous	20 years after its time
Amusing	30 years after its time
Quaint	50 years after its time
Charming	70 years after its time
Romantic	100 years after its time
Beautiful	150 years after its time

(Lurie, 1981, p.7).

Vir Lurie verander die “taal” van modes voortdurend en dit is asof 'n woord in en uit kan beweeg - net soos in die gesproke of geskrewe taal waar woorde se skokwaarde kan verander of gewoon kan deel word van die alledaagse taal.

Sy wys ook daarop dat botsing van style ook kan dui op die feit dat die persoon nog nie genoegsaam twee kulture versoen het nie of nie die nuwe kultuur geassimileer het nie, soos die Arabier wat aan Oxford studeer het en sy Savile Row pak dra met 'n tulband.

Sy wys ook op sleng of vloekwoorde in kleredrag, naamlik dat dit op sigself te veel aandag vestig: geskeurde klere, ongekamde hare - natuurlik alles aanvaarbare “oortredings” binne sub-

kulture. In welke mate 'n oortreding intensioneel is, word ook deur Lurie geopper en in hierdie studie sal daar dikwels ook gelet word op die onbewuste(like) oorskrydings van grense of konvensies.

Vir Lurie is die aanhangsels die bywoorde en byvoeglike naamwoorde van modes en as 'n mens verwys na 'n taal van mode, dan kan die woordeskat voortdurend verander of nuwe begrippe bykry, en kan 'n mens byvoeg, die taal kan dikwels ook antieke woorde weer heraktiveer.

Dit is nie net die *wat* nie, maar ook die *hoe* van klere wat belangrik is, m.a.w. hoe klere gedra word het ook 'n effek op die boodskap wat oorgedra word. Insgelyks is die konteks belangrik, naamlik die sogenaamde “city slicker” sal nie goed afaan in 'n boertige omgewing nie, wyl die omgekeerde ook geld.

“Between cliché and madness in the language of dress are all the known varieties of speech: eloquence, wit, information, irony, propaganda, humor, pathos and even (though rarely) true poetry,” som Lurie die proses op (1981, p. 21). En omdat klere die funksies van taal oorneem, kan dit ook leuens en verdraaiings - soos taal - oordra. As daar ooit 'n volledige taalboek oor kleredrag geskryf sou word, behoort dit al die teenstrydighede, leuens, verdraaiings, foute, self-verloëning, misinterpretasie, ironie en “framing” te behandel, is Lurie se mening. In verkragtingsake word daar dikwels gelet op vrouens se kleredrag: dat sy “uitlokkend” aangetrek was en so onbewustelik 'n uitnodiging gerig het tot die verkragter. Of die oningeligte persoon wat in 'n kroeg klere mag aantrek wat 'n bepaalde (onbewustelike) boodskap uitsein: die heteroseksuele man wat in 'n gay kroeg leerstewels dra en nie begryp waarom mans in hom belangstel nie.

In haar studie gaan sy ook in op die magiese betekenis van klere en hoe klere tydens en na 'n verhouding van betekenis kan verander. Dat klere sterk aan 'n gender-identiteit gekoppel is, blyk wel deeglik uit haar benadering tot die onderwerp.

En hoe 'n botsing tussen styl en ouderdom 'n waarskuwing kan wees vir waansin of afwykende gedrag. In Tennessee Williams se **The glass menagerie** is die klere van die karakter, Laura alreeds 'n aanwysing van die emosionele onstabieliteit.

Lurie se studie gee ook 'n handige oorsig in die geskiedenis van modes en watter betekenis agter 'n bepaalde modesoort skuil en hoe konvensies telkens bepaal watter modes aanvaarbaar is. Die kennis hiervan is vir die kyker belangrik ten einde die dieperliggende betekenis van 'n mode te begryp. In romans gebruik skrywers - soos Balzac of Dickens - dikwels 'n klereverwysing as 'n soort “short hand” ten einde 'n bepaalde klas of persoonlikheidstipe te beskryf. Indien die leser nie oor hierdie kennis beskik nie, kan dit tot 'n verkeerde of funeste interpretasie van die roman lei. 'n Mens dink hier aan T.T. Cloete se gedig “Marilyn Monroe foto in blou” uit **Angelliera** (1980) gebaseer op die beroemde foto van Milton H. Greene. Indien die leser nie die foto ken nie, kan daar verkeerde interpretasies gemaak word dat blou staan vir “heiligheid” of suiwerheid - terwyl die werklike foto dit as't ware juis ondermyn en die klere van die seksgodin verstewig 'n sensuele interpretasie.

Klere signifieer 'n bepaalde boodskap van gender, klas en ras. Dikwels word dit so deel van die persoonlikheid of kultuur dat die boodskap vaag word, maar 'n afwyking of nuwe stelling maak ons weer opnuut bewus van die betekenis van klere. Waarskynlik is dit die rede waarom skrywers dikwels so min oor klere skryf -ofskoon dit deel maak van die karakter. 'n Skrywer soos Koos Prinsloo aktiveer dikwels klerekodes in sy verhale soos in **Jonkmanskas** (1982) - waarskynlik om die leser in hierdie debuutbundel subtiel attent te maak op die homoseksuele stramien in die verhale.

Lurie noem dan ook dat “fashion” nie dieselfde as “mere dress” is nie: “Fashion, as opposed to mere dress, is traditionally sprinkled with foreign terms, resembling in this the conversation of certain fashionable people. Not just any foreign terms, of course, but those of the countries that are currently in fashion; for at any given period some countries are chic and others dowdy” (1981, p. 86). Hierdie “alliansies” is nie net ekonomies of polities nie; daar is dikwels ook 'n magiese verbintenis vir die draer van die kledingstuk.

Tereg wys Lurie daarop dat die dra van etniese of nasionale drag sowel 'n persoonlike stelling van trots is as 'n politieke stelling (1981, p. 92). Trouens, in vreemde lande kan saamtrekke waar tradisionele klere gedra word as 'n sterk patriotistiese en dus konserwatiewe stelling geles word. 'n Afwyking hiervan word as “etniese chic” getipeer, naamlik wanneer 'n buitestaander dit dra om 'n aweregse stelling te maak. As dit ook tweedehands is - skryf Lurie, 1981, p. 94 - dan dra dit die *mana* of krag van die oorspronklike eienaar en is dit des te meer belangrik.

Vanselfsprekend kan die “taal van klere” lei tot etlike misverstande. Wanneer Amerikaners reis, is dit gewoonlik in gemaklike klere, skryf Lurie (1981, p. 108), terwyl Britte met meer formele klere reis. Dit, helaas, beteken nie dat alle Amerikaners toeganklik of eenvoudig is nie, net so min as wat formele klere sou beteken dat alle Britte “stiff upper lip” is.

Dieselfde geld Suid-Afrikaners wat “informeel” aantrek: jeans en leerbaadjies bedui lankal nie meer net op 'n sub-kultuur nie, terwyl uiters formele kantoordrag byvoorbeeld deur die bepaalde persoon gedekonstrueer kan word.

As 'n mens Lurie se aanwysings volg, is kleredrag 'n taal met vele dialekte, uitsprake en aksente en afhangende van die “spreker” se vaardighede, kan 'n bepaalde taal in 'n konteks volledig begryp word. Indien 'n mens nie behoort tot die groep nie, kan jy kodes verkeerd verstaan. In sekere swart gemeenskappe is liggaamlike nabyheid net 'n teken van vriendelikheid, van broederskap. In Japan is mense so gestel op liggaamlike (private) ruimte en afstand dat die “bullet trains” gender-gekodeer word, te wete aparte treine vir mans en vrouens, ten einde enige seksuele dubbelsinnighede te verwyder.

Dieselfde geld onder meer die Mediterreense lande waar 'n aanraking of knyp op die boud as die vrou uitlokkend aantrek, heeltemal gepas is. In die Noord-Amerikaanse en Britse lande word sulke gedrag as onaanvaarbaar of gewoon as seksuele teistering beskou - selfs al was die vrou “uitlokkend” aangetrek.

Alison Lurie se studie maak tersaaklike opmerkings oor die verandering van modes deur die eeue en die gepaardgaande konvensies. Ook oor juwele, hare en ander aanhangsels word belangrike inligting verskaf vir die leser. "The information or misinformation we want our clothes to convey about status, age, occupation, opinions, mood and sexual tastes may make it hard for us to decide what to wear," skryf sy (1981, p. 245) in die belangrikste afdeling van hierdie studie: "Outer and inner selves".

Daar is verskillende kombinasies tussen die binneste en buitenste self moontlik. En dit is dan dikwels hierom dat vroue veral verkeerde kodes gee oor hul seksuele kondisie met hul kleredrag. Die ideaal is dat daar 'n versoening moet wees tussen die twee selwe.

Ook kan persone in 'n romantiese interaksie dikwels 'n nuwe boodskap lees onder die klere van die geliefde.

Ook in die siening van die liggaam het daar verskillende konvensies ingetree: 'n mollige Marilyn Monroe uit die vyftiger/sestigerjare teenoor die anoreksiese modelle van die 90er jare. In die dertigerjare was die rug onder meer 'n fokus vir erotiese fantasieë. In Sjinese erotiek word daar op die voet gefokus. Lurie se handleiding maak die leser/kyker bewus van etlike kodes met betrekking tot kleredrag.

TOEPASSING

A. TEORIE

Die keuse val *ten eerste*, op Jackie O. in hierdie afdeling as 'n toetsgeval. Jackie Kennedy Onassis is 'n uitstekende voorbeeld juis omdat sy ironies genoeg nie in die openbare oog wou wees nie, en dit terselfdertyd tog nie kon ontglip nie. Die *paparazzi* het voortdurend op haar jag gemaak en ten spyte van 'n interdik teen Ron Galella - in 1975 - het daar steeds foto's bly verskyn. Die hof het bepaal dat die paparazzo 25 voet van haar moes wegbly, maar in hierdie stadium het hy reeds 4 000 foto's van haar geneem en ongeveer 'n 1 miljoen dollar ('n enorme bedrag vir 1975) gekry vir 'n weerlose foto van Jackie O.

"She was born to be photographed" skryf die redakteurs van **Life** en vir die doeleindes van hierdie studie is dit dan 'n uitstekende voorbeeld van 'n stylvolle vrou met haar eie klere-kodes of taal van klere.

Die opmerking van die goewernante oor die jong Jackie - "A bright, alert, but high-strung child, but a little difficult to manage" (Berthe Kimmerle, **Life**, p. 10), kan later ook in die kleredrag afgelees word. Die aanbod is kenmerkend: styl, gesag, en dikwels ook 'n soort "opstand" teen die establishment. As sy as jong debutante by die trap afstap, is sy ook iets van 'n "tomboy"

(**Life**, p. 13). Haar intellektualiteit spreek ook uit haar kleredrag (sy was in opstand teen Vassar kollege; voltooi haar opleiding aan Washington Universiteit en het vir 'n jaar aan die Sorbonne studeer).

Jacqueline Kennedy Onassis se manier van aantrek het ook 'n effek gehad op navolgers - en hiermee kan 'n mens dan werklik haar invloed bepaal. (Veral die gestileerde rokke en die pilhoedjies.)

Daar blyk sofistikasie uit haar klere en die uitspraak in **Life** "The private person went grandly public and lifted the spirits of an entire nation" (p. 50) kan ook aan die klere gesien word.

Haar stylvolheid het telkens die publieke aandag op haar gevestig en tydens 'n reis na New Delhi het sy 22 verskillende ontwerpe saamgeneem, onder meer 'n Oleg Casini. Hier word sy die "Ameriki Rani" genoem, oftewel die Koningin van Amerika. Dit is bepaald nie 'n verkeerde benaming nie; daar straal weliswaar iets vorsteliks uit haar hele houding en ook die wyse waarop sy aantrek.

Camille Paglia beskryf haar as "Mona Lisa in Motion: Jacqueline Kennedy Onassis" (opgeneem in **Vamps & tramps**, 1994). Sy noem haar die paragon van mode en goeie smaak. Maar sy is meer as dit vir Paglia: "It was her baptism by gunfire that deified her. Her extraordinary behavior during and after the assassination of her husband has given her a permanent place in history. In the blood-spattered limousine in Dallas, an archetypal pietà was forced on Jackie. Cradling the shattered head of the head of the state in her lap, she became Michelangelo's grieving Madonna, caught between horror and admiration at the wounded body of her beautiful son" (1994, p. 191).

Andy Warhol het hulde gebring in 'n skildery wat haar dan verhef tot 'n *mater dolorosa*, skryf Paglia verder. Sy is ook die naaste wat die Amerikaanse volk aan 'n koninklike gekom het.

Sy het enige vorm van selfbejammering vermy, nooit gekla oor haar kondisie nie en in Paglia se woorde: "...demonstrates the redemption possible in repression, sublimation, and silence" (1994, p. 193).

Paglia maak 'n gender-analise van Jackie Kennedy se image: "It is a vibrant, mature heterosexual style, physically active and mentally alert, but without feminist stridency or anger. It is a still-attractive model of attentiveness to men without subservience to them".

Tog het sy ook 'n eteriese kwaliteit, 'n mistige clairvoyant aura. En dit kon niemand ooit vasvang nie; ook nie die aktrise Jacqueline Bisset wat haar vertolk het in **The greek tycoon** (1978).

Huldeblyk vir Jackie K.

Sy moes altyd open-
baar: 'n man se lyk uitken;
'n ring in sy hand plaas;
'n volk se leed in stilte
oordra.

Sy moes altyd stil-
bly: oor 'n eggenoot
se "affaires"; 'n tweede
se minnares in die agtergrond
hoor.

Sy moes altyd. Altyd moes sy.
Lydsaam die stilte verdra.
Totdat dit kanker
hierdie stilte; hierdie ondraáglike
openbare teregstelling.

(Ewebeeld, 1997, p. 88).

Ten tweede word daar letterkundige tekste betrek. Die *oeuvre* van Koos Prinsloo aktiveer gender-politiek op 'n aanvallende wyse en in die bundel **Weifeling**, gepubliseer 1993, word moderne teorie behendig ingewerk. Prinsloo skryf vanuit 'n postmodernistiese raamwerk en sy tekste in manuskripvorm, soos Riana Scheepers dan tereg aandui in **Koos Prinsloo - Die skrywer en sy geskryfdes** (1998), gee aandag aan klere en die besonderhede daarvan.

'n Verhaal wat die hele gender-problematiek ten opsigte van klere behendig illustreer, is Jeanne Goosen se "Aan die einde van die reënboog" (1987), opgeneem in Annemarié van Niekerk se **Vrouevertellings** wat volledig afgedruk word ten einde die bespreking te vergemaklik:

JEANNE GOOSEN

Aan die einde van die reënboog
(1987)

Dit was skemer in die Commercial Hotel se Ladies bar. Ek het my Klipdrift double by die Spanjaard geneem, betaal en by die verste tafel in die kroeg gaan sit. Langs my was daar 'n lae dubbele muurtjie, opgevul met sand en waarin daar plastic blomme gedruk was. Die 'plante' was bestand teen ewige duisternis, pis, suur bier, sigaretstompies en kots.

Ek het 'n pakkie Texan uit my binnesak gehaal, een aangesteek en die vuurhoutjie in die Goodyear-asbak geflick.

Die drie mans by die kroegtoonbank was klaar aangeklam. Hulle was groot, dik en pap. Ek

ken hulle soort. Vuilgatte. Smerige klote. Bad news for women. 'n Vrou was iets wat jy eers half besimpeld donner en daarna op die kombuisvloer anker.

Ek ken hulle soort. Hulle sal hier bly sit tot hulle omkap of tot iemand hulle uitsmyt. Môre vroegdag is hulle weer terug met hul vuil stories en om kak te soek by die arme drommel wat gou ingeklok het vir 'n quick one.

Die vent op die end van die ry, die een vir wie hulle 'Barney' sê, se gevreet staan my die minste aan. En van die drie het hy die grootste bek.

Ek neem 'n sluk Klipdrift, voel hoe die tamheid wyk en die energie terugbruis.

Die vuilspuite by die toonbank begin kru lag: Die vette in die middel stamp Barney met sy skouerhomp: "Ou pel," sê hy. "Wat is DIT wat nou net hier ingestap het? Issit 'n man of issit nou 'n vrou?"

Hy proes grof, draai om op die hoë kroegstoele en bekyk my.

My kruis word nat.

"Daar is net een manier om uit te vind," sê Barney. "Bevoel DIT."

"Hulle lag weer, soos net skobbejakke kan lag.

"Kom ons wed," sê die middelste een. Hy vroetel in sy broeksak en plak 'n noot op die toonbank neer. "Vyf rand! Ek sê dis 'n man daai!" Hy beduie met sy hand agter sy rug na my.

Die een langs hom dra 'n kep. Die snor onder sy neus lyk soos 'n dun snotstreep. Hy sit ook sy geld neer. "Ek sê dis 'n vrou!" roep hy selfversekerd uit.

"En ek sê dis 'n trassie!" skree Barney. Hy swaai om op sy stoel. Hy kyk onbeskof na my en kom dan op sy voete." En daar's net een manier om uit te vind..."

Ek staan op, trek my baadjie uit en hang dit oor die stoel. Ek smyt my Texan tussen die plastic plante.

Ek is lank, lenig en dertig. Ek is so fit soos Rodger Bannister voor hy die vierminuut-myl gekraak het. Ek is 'n vrou, en ek vat g'n kak van niemand nie.

Die laaste tree neem ek.

Ons staan op die oop vloer in die middel van die Commercial Hotel se Ladies Bar.

"Het jy miskien van my gepraat, Buster?" vra ek koel. Die spiere onder my syhemp tintel. Ek is so kalm soos die Blou Donou op 'n windstil dag. Ek kyk in sy pap gevreet, na die klein ogies wat in die drillende vet gloei, na die baarstoppele en die olierige bottergeel kuif. Ek kyk na die wollerige hare wat tot laag agter in sy nek dons.

Ek kyk in sy gesig wat ek haat: hy is Parow Laerskool se prinsipaal se double. Hy kort net die lat.

Sy gulp is oop. Sy onderste hems knope makeer. Sy harige pens peul uit, hang oor sy safaribroek.

Hy breek 'n wind op in my gesig.

Ek ruik sy sweet. Ek ruik sy stink suur asem.

Ek sien die Spanjaard agter die toonbank half skrams. Hy droog glase af en pak dit sorgvuldig in netjiese rye op die rakke agter hom.

Barney se pof regterklou mik na my bors. Vark, hont, vuil kont!

Ek vang sy hand blitsvinnig en gryp dit vas. Ek voel hoe my biceps knop maak. Ek begin sy arm stadig na onder druk - af, af ondertoe en draai dit met mening. Met my linkerelmoog kap ek hom teen die kant van sy kop. Dis harde been teen harde been. Iets kraak.

Barney verloor sy balans maar hy's vrek vinnig weer op sy nommer vyftien Grasshoppers.

Ek is reg vir hom. My spiere is geolie. Hy het nie 'n kat se kans nie, goor gat!

My berekening is fyn. Ek plant 'n regtervuishou sekuur tussen sy twee oë, en met hierdie een hou verniel ek sy pap gesig. Dit was een moerse hou. Die gevreet wat ek haat, is oombliklik voos. 'n Paar strale bloed loop teen die kante van sy gesig af. Die krag van die vuishou het hom effens laat steier, maar hy is wragtag weer op sy pote. Hy is verwoed, reg om dood te maak.

Hy storm op my af.

Dit was 'n taktiese fout.

Hy doen wat ek wil hê hy moet doen.

Ek volg op met 'n linkervuishou, dié keer vol in sy smoel. Die dik lippe gee pad, ek voel tande breek. Die vark bly op sy voete. Dis vernedering wat hom laat aanhou. Dit maak hom blind. Dit maak hom taai.

Hy maak dit weer vir my. Hy't kop verloor.

Ek spring vorentoe, bring my regterknie op. Ek stamp hom netjies en baie, baie onsag in sy knaters. Barney vou dubbeld. Hy skreeu soos 'n vark wat geslag word. Hy kruip op sy knieë op die vloer, bedek sy dinges met sy hande. Sy plesierspier sal vir weke aanmekaar kramp, sy lus vir keeps blus.

Hy kyk met onverbloemde haat na my. "Fokken teef!" skree hy en spuug tande en bloed.

Ek staan effens opsy.

Die vark het nog nie genoeg gehad nie. Ek gryp 'n handvol sand tussen die plastic blomme, buk oor hom, druk dit in sy bek en smeer sy gesig met die res daarvan. Hy hoes, sluk, stik, proes, en paas dan uit - sy bors die ene bloed, slym, sop, sand en tande.

So ja.

Dit is doodstil in die kroeg. Jy kan 'n speld hoor val.

Die twee mans by die toonbank sit soos soutpilare op hulle stoele. Hulle is bleek in die dowwe lig. Die een se hande bewe. Albei se bekke hang oop.

Die Spanjaard is nog altyd ge-occupy met die glase. Hy haal hulle nou uit die rakke, vryf hulle weer 'n keer met die vadoek blink en pak hulle dié keer in lang rye op die toonbank.

Ek stap na die middelste een. "Wie is volgende?" vra ek koel. Hy draai terug op sy stoel. "Ek vat nie aan vroumense nie," mompel hy skor.

"Jy vat net aan hulle met jou vuil bek!" sis ek. "Nè!"

Hy sit kop onderstebo oor 'n bak savouries. Ek neem sy kop en sy nek in albei my hande. Ek stamp sy gesig binne-in die bord. Die bord breek flenters en die chips en mystery balls spat oor die toonbank. Ek stamp sy gesig nog 'n paar keer in die glassplinters. Bliksem. En dan los ek hom. Hy bly lê op sy bebloede gesig. Dik getik.

So ja.

Ek tel sy glas op, ruik daaraan: Dit is cane, lime en lemonade. Ek smyt dit in Nommer Drie se poedinggevreet. Ek gaan staan agter hom en ek skop die kroegstoel onder hom uit. Hy plof soos 'n sak varkmis grond toe. Die reling vang hom teen sy oogbank. Hy snak, ruk twee keer en lê dan stil. Dis verby met Doris Day.

So ja.

Ek stap terug na my tafel in die hoek. Ek maak my Klipdrift leeg en trek my baadjie aan. Ek stap tot voor die toonbank, haal 'n kam uit my sak en trek dit deur my dik bos blink hare. Ek check myself in die spieël agter die Spanjaard. My strikdas sit nog waar hy hy vanoggend gesit het.

Oorwinning proe soet.

Die Spanjaard pak nou weer die glase terug in hul rye in die rakke agter hom. Hy kyk skielik vurig na my, vra dan dringend.

“Wie is jy?”

“Hulle noem my Jean,” antwoord ek. “Net Jean.”

Ek stap by die kroegdeur uit, af met die trappe tot onder. Die dolla agter die ontvangstoonbank voor die deur smile. Haar lippe is rooi en blink en sag en soepel. Haar borste is rond en vol. Hot stuff.

“Ek is Carmensita,” sê sy sangerig en die punt van haar rosige tong verskyn tussen haar lippe. Sy lek, lek, lek aan haar onderlip, vee dan die nattigheid in haar een mondhoeke met haar lang rooi pinkienaël af. Sonder om haar oë van my weg te neem, steek sy haar hand agter teen die muur en druk 'n knoppie. Anneli van Rooyen se stem vul skielik die ganse Commercial Hotel: *Aan die ein-de vôn die reë-enbôô-ôôg...!* sing sy.

Carmensita leun vooroor op haar elmboë. Haar borste dein op en neer. Sy kyk na my met 'n sigaret in haar mond. Ek vonk my Ronson. Sy hou my hand met albei hare vas.

Ek ruk los. Ek het iets vergeet. Ek hardloop die trappe na die Ladies Bar drie-drie op. In die bar druk ek Nommer Drie met die hak van my skoene opsy. Ek buk oor die toonbank, haal drie vyfrandnote onder die asbak uit. Ek hou een na die Spanjaard uit. Hy sit sy vadoek neer en neem dit met 'n teer gebaar. Sy buiging is kwalik sigbaar. “Gracie amigo.”

Buite knipper ek my oë teen die skerp sonlig.

Ek kyk na die kerkhorlosie. Tien voor vyf.

Ek koop 'n Argus en die in die woelige Voortrekkerweg kies ek koers na die ou gedeelte van Parow.

Bespreking:

“Aan die einde van die reënboog” kan gelees word as 'n parodie van die Western. Die vals Spaanse omgewing en naamgewing (Carmensita) skep hierdie allure. 'n Kroeg in Parow wil dus die Wilde Weste naboots of representeer. Reeds deur hierdie agtergrond te skep, word die kode van manlikheid en geweld die verhaal binnegedra.

Die karakter, gender-vaag vir die leser (tensy die “ek” gelyk gestel word aan die outeur Jeanne Goosen) stap 'n kroeg binne waar sy haarself laat geld teen manlike opmerkings en beledigings.

Ook die titel aktiveer 'n gender-bewustheid: onder die reënboog, aldus die populêre mitologie, kan mense van geslag verander, as hulle sou wou. Goosen aktiveer hiermee 'n oorgang tussen die konvensioneel manlike na die vroulike. 'n Ladies-bar is tradisioneel 'n kroeg waarin vroue, onder die toesig van mans, toegelaat word.

Dit is egter in die kleredrag waarin die volledige dekonstruksie van gender-stereotipes plaasvind.

Die leser verneem dat die karakter 'n *hemp en baadjie* dra.

Ook word die *kam deur die hare getrek*, 'n tipies-manlike aksie.

“*My strikdas sit nog waar hy vanoggend gesit het*”.

“Hulle noem my *Jean*.” Die naam Jean (die manlike uitgang) teenoor die *Jeanne* van die outeur, bevestig die volgehoue spanning tussen manlike en vroulike diskoerse in hierdie teks.

“Ek vonk my *Ranson*”.

“Sy hou my hand met albei *hare* vas.”

Die leser neem dus aanvanklik dieselfde posisie as die manne in die kroeg in ten opsigte van die dekodering van die karakter se identiteit. Is dit 'n man, 'n vrou of trassie (*dit*), soos die teks sê?

Die karakter verrai haar werklike identiteit via 'n *monologue intérieur* aan die leser wanneer sy - in kursief - bely: “*Ek is lank, lenig en dertig. Ek is so fit soos Rodger Bannister voor hy die vierminuut-myl gekraak het. Ek is 'n vrou, en ek vat g'n kak van niemand nie.*”

Die kleredrag, te wete die strikdassie, bevestig dus aan die leser dat Jean 'n *butch* vrou is, ofskoon die kroegman, die Spanjaard haar steeds as 'n man sien wanneer hy haar bedank met “Gracie amigo.”

Die klere in hierdie teks bevestig die leser se aanname dat dit 'n vrou, en meer spesifiek, 'n gay vrou is. Meer nog, die verhaal word gelaai met dieper implikasies deur die klere wat die karakter aan het. As 'n mens al die verwysings na die klere in die teks sou verwyder, verander dit die betekenis en dus die lesing van die teks.

Hierdie verhaal bevestig 'n spanning tussen manlike en vroulike stereotipes. Dit is 'n verhaal van *Jeanne* Goosen waarin 'n karakter optree, *Jean*. Die karakter is dan die alter ego van die skrywer waarin etlike grensoorskrydende en manlike fantasieë via die verhaal uitgeleef kan word.

So gelees word die verhaal 'n ruimte waarin die fantasie of die onmoontlike uitgeleef kan word, as't ware 'n “onder die reënboog” van begeerte om in beheer te wees, om mans te oorwin. In die werklikheid - wanneer dit getoets word aan die beginsel van *vraisemblance* - sou die afloop anders gewees het. Die mans sou die vrou kon oorwin, hoe butch haar optrede ookal mag wees.

Goosen skep egter hier 'n karakter - en dit word bevestig deur die kleredrag - wat 'n vrou is met manlike kwaliteite. Meer nog, 'n vrou wat soos 'n cowboy altyd in 'n *shoot-out* sal oorwin, teen enige oorwig van kragte in.

Die leser is deel van hierdie sameswering teen die oorrumpelende magte wat via 'n *monologue intérieur* die ware toedrag van sake verneem, naamlik dat die karakter lank, lenig en dertig (en fiks) is. Ofskoon biologies 'n vrou, betree sy die orde van geslagsloosheid “want sy vat geen kak van niemand nie.”

Aangetrek soos 'n man (met 'n hemp, baadjie en strikdas) beveg sy die manlike orde en oorrumpel sy 'n vrou om deur middel van die naam, Jean, 'n soort *neuter* van geslagsloosheid te betree. So gelees het die karakter dus die wêreld van “onder die reënboog” of

geslagsverandering betree.

Die verhaal speel dus die opposisies uit tussen werklikheid en fantasie; vroulikheid en begeerde manlikheid.

In Philip de Vos se **Daar's bitterals in die heuningwals** (1988) word die belangrikheid van klere in die volgende gedig geïllustreer:

Nig Sarie van Schalkwyk
 van Poggenpoelpas
 het 'n veer sonner hoed
 en 'n knoop sonner jas
 en 'n leer sonner kous
 en 'n sool sonner skoen.
 Dis wragtagwaar naar
 wat die armoede doen.

Juis die *afwesigheid* van klere stel armoede voor. Sy het 'n veer, maar geen hoed nie; 'n knoop maar geen jas nie; 'n leer sonder 'n kous en 'n sool sonder skoen.

Die swier waarna sy streef word vooropgestel, maar sy is “sonner” (*sans*) hierdie klere wat haar van haar waardigheid en stand ontnem. Deur klere, word 'n sosiale posisie en stand oorgedra. Klere is dan die snelskrif vir die ingeligte kyker en juis om hierdie inligting funksioneer die gedig: die afwesigheid van klere bedui armoede en agteruitgang en die verlies van mag.

Maar klere kan ook 'n sub-kultuur se kodes aan die leser oordra. In hierdie verband is Koos Prinsloo se **Weifeling** onder meer 'n duidelike bewys. Klere is in Prinsloo se verhale 'n duidelike kenteken vir die karakter se gay-aard. Ook vertel klere in hierdie verhale iets van die karakters se kompensasië deur klere. Die fatterige kleredrag wil dan ook onder meer die narcistiese aard beklemtoon.

Klere verenig mense in 'n sub-kultuur. Dit word hul kenteken. Of hul maskers teen die establishment waarteen hulle in opstand kom. In dieselfde mate dra Amerikaanse Swart mense dikwels uiters duur, elegante klere om hulle te distansieer van hul armoedige verlede. Klere word dan die kenteken van sukses binne 'n wit wêreld.

A. KREATIEWE SKRYFWERK

Die keiserin het nie klere aan nie – 'n Sprokie

Nie so lank gelede nie was daar 'n skrywer, of eerder 'n skryfster, wat op 'n lang reis gegaan het. Sy het bykans vir 'n hele dag gereis per vliegtuig van suid na noord. Lank voor die tyd het sy beplan aan hierdie studiereis wat sy sou onderneem na die verre VS van A.

Haar promotor het haar gestuur om haar denke te verbreed ten opsigte van gendernavorsing. “Wees gewaarsku,” het hy gesê, “om nie met vreemdelinge te praat nie. Jy mag alleenlik luister na diegene wat 'n diepgaande kennis het van die letterkunde.” Hy het vir haar 'n mandjie met intellektuele snoeperye gegee wat sy moes aflewer by sy vriend, Die Groot Gnostikus en kenner van die Primordialiteit. Vir haar het hy 'n jas gegee. “Dit sal jou beskerm teen die koue, want hoewel dit bykans lente is, kan die aande nog koud word.”

So het haar reis dan begin. Op die vliegtuig van SAL het sy heerlik uitgestrek gesit met die jas van haar promotor langs haar. Die mandjie het sy staan gemaak langs haar voete. Sy het die jas bekyk. Dit is 'n mansjas van egte wol. Dit is kennelik 'n baie duur jas. Sy weet dat dit met opregte waardering en toegeneentheid aan haar geskenk is. Binne-in het sy, oudergewoonte, haar naam en adres in die bo-sak geplaas. Toe die vliegtuig opstyg, het sy duur wyn bestel en 'n film **Innocent blood** begin kyk om te ontspan.

Danksy die rooi wyn en die heerlike maaltyd, kon sy slaap. Ook het sy drie leë sitplekke langs haar sodat sy nog meer kan ontspan. Daar is geen persoon wat haar kan lastig val met gesprekke oor hul lewens of tergende liefdesprobleme nie. So raak sy dan weg in 'n diepe slaap en sy droom van monsters en drake wat mekaar aanval. Die volgende oggend is sy effens omgekrap, maar sy troos haar daaraan dat dit die vermoeiende vlug moet wees. *Jet lag*, soos dit in die omgangstaal bekend staan. Toe hulle land op Miami waarsku 'n stem dat alle bagasie, om sekuriteitsdoelendes, uit die bagasierakke verwyder moet word. Die jas, die jas, onthou sy.

Maar die jas is weg. Iemand wat hier op Miami afklim, het die jas geneem. Sy is egter te vermoeid om die volle impak van die skade te bepaal en sy lui die diensklokkie. Die lugwaardin trek net haar skouers op en oorhandig 'n vorm. “U moet maar 'n eis instel. Miskien het iemand die jas per ongeluk geneem.”

Dan die vlug van Atlanta na Boston. Sy sien dat die mandjie vol intellektuele geskenke nog daar staan.

Die vliegtuig is klein en die man langs haar sit amper bo-op haar. Hy lees 'n boek oor die internet en hy lyk bykans net soos Bill Gates. Sou dit dalk Bill Gates wees? Maar nee, Gates sal nie ekonomiese klas hoef te vlieg nie. Sy begin met hom gesels en sy besef dat hy sommer 'n gewone man is op 'n sakereis. Hy vra haar uit oor haar reis na Boston en verskaf handige inligting oor hoe om van die lughawe na Cambridge te reis. Dit is die beste, blyk dit, om met die *subway* te gaan. Sy vertel hom van die jas. Dit is die VSA, merk hy op. Jy moet jouself beskerm teen mense.

Maar wat hy haar nie vertel het van die reis deur die ondergrondse doolhof nie, is dat dit moeilik gaan met drie tasse en 'n mandjie vol geleerdheid. Gelukkig is daar twee barmhartige Samaritane wat haar help om die tasse te dra en toe sy uiteindelik op Harvard Square veilig afklim, tap die sweet haar af. 'n Norse taxibestuurder neem haar na haar losies: *Episcopal School of Divinity*.

Kaar kamer, bykans 'n monnikkamer, is gestroop van enige identiteit. Sy lei af dat die vorige bewoner 'n man moes wees, want daar is 'n blikkie skeerseep agtergelaat. En 'n blikkie met die naam *Bostonian for Crawling insects*. Dan begin sy soek na 'n nuwe muurprop - Amerikaanse standaard - vir haar rekenaar sodat sy kan begin werk. Dit neem haar lank om dit reg te kry en uiteindelik, sesuur die aand val sy moeg en teneergedruk neer op die enkelbedjie.

Die slaap bly uit en sy bly die hele tyd in tussentoestand van wakkerwees en droom. Dit deug nie. Vannag sal sy nie kan slaap nie. Sy staan op, sit die lig aan en maak haar potlood skerp. Sy slaap gewoonlik sonder klere en sy trek 'n T-hemp aan waarop staan *Harvard*. Dit is nou tyd, dink sy, om te kyk wat alles in die mandjie is. Sy weet sy moet dit neem na die Geleerde Professor, maar dit sou tog nie verkeerd wees om hierdie mandjie oop te maak nie. Haar promotor het tog nie gesê dat sy nie hierin mag kyk nie. Dit is tog nie 'n Pandora boks vol gevaarlike dinge nie...

Sy sien dat heel bo 'n boek lê getitel **How to read and why** van Harold Bloom. Daar is ook 'n eksemplaar van P.D. James se **Innocent blood** en Janet Malcolm se **The purloined clinic**. Wil haar promotor hê sy moet die boeke lees alvorens sy dit aan die Groot Gnostikus gee? Of is dit nie betaamlik om ander mense se geskenke eers te lees nie? Sy weet nie. Sy maak egter 'n aantekening van die titels en sy besluit om dit aan te skaf.

Dan dink sy weer na oor die verlore jas. Hoe gaan sy hierdie nalatigheid verduidelik? Sy onthou 'n Russiese verhaal wat oor 'n jas gehandel het en jare later het die man weer die jas teruggevind op 'n straatmark. Met die finale boodskap dat dit wat aan jou behoort, altyd sal terugkeer. Maar hierdie jas was 'n geskenk. Dit het nie werklik aan haar behoort nie.

Dit het nog nie haar identiteit of aura aangeneem nie. Klere word 'n mens, die weet sy alte goed. Dit verrai iets van jou geestestoestand. Hierom dra sy nie graag tweedehandse klere nie, omdat dit iets van die ander persoon se *mana* of geesteskrag oorneem. Jong mense dra graag die klere van popsterre en identifiseer dan in so 'n mate met hulle dat die klere as't ware die identiteit net verder bevestig.

Sy kyk na die vorm. Sy besluit om wel die eisvorm te voltooi en dit te faks aan haar versekeringsmaatskappy. Sy beskryf die jas in nougesette besonderheid. Sy ervaar, vreemd genoeg, 'n geweldige gevoel van verlies. Wanneer sy deur die strate van Cambridge stap, kyk sy of iemand nie haar jas aan het nie. Eenkeer in 'n restaurant sien sy 'n man met haar jas. Toe sy naderstap, sien sy dit is egter nie haar swart jas nie. Toe sy later die aand weer die restaurant wil besoek, het dit egter verdwyn.

Hierdie verdwyning van bakens is bekend aan die reisiger. Op die eerste dag word 'n plek gesien en besoek. Daarna “verdwyn” dit as't ware omdat die reisiger nuwe plekke besoek en dikwels nuwe roetes volg. Verdwyning, wegraak en terugvind. Dit is die kodes van haar reis deur die VSA. Die jas, die jas, sy moet dit terugvind.

So luister sy dan een aand ten tyde van die sesde *Harvard Book Festival* na die *poet laureate* van die VSA, Robert Pinsky wat voorlees uit sy nuwe bundel **Jersey rain**. Toe hy begin met sy eerste gedig wat handel oor die vlugvoetige Hermes, besef sy: Pinsky het haar jas aan. Sou dit toeval wees, dalk dieselfde digtersjas? Sy vra vir die man langs haar: “Wat dink jy van die digter se jas?”

Hy kyk geïrriteerd na haar: “Hy het nie 'n jas aan nie. Dis 'n somersaand.” Sy besef die man is gesteur in sy belewenis van die digter. Maar verbeel sy haar of kan sy steeds die jas sien? Dit lyk nes haar jas. Die verlore jas.

Sy luister meegevoer na die voorlesing. Die digter lees stadig voor en terwyl hy lees, besef sy dat hy sy klere verloor. Eers die jas; die sy baadjie en hemp. Uiteindelik staan hy naak voor die gehoor.

Maar hy gaan onverstoord voort met sy lesing. Hy lees die een aandoenlike gedig na die ander, terwyl hy nakend voor sy gehoor staan. “Kyk, hy het nie klere aan nie,” fluister sy vir 'n ou dame langs haar. Sy sien die vrou frons. Sy besef sy is doof en kan haar nie hoor nie. Sy wys iets van ek-begryp-nie-wat-jy-wil-sê-nie.

Sy staan op. Sy weet sy het haar jas vir ewig en altyd verloor. Maar dit maak nie meer saak nie. Want sy het iets anders teruggewen.

Hoofstuk 2

BIBLIOGRAFIE

- Barthes, Roland: **Système de la mode/The fashion system**. Vertaal deur Matthew Ward & Richard Howard. Hill and Wang, New York. 1967/1983.
- Bloom, Harold: **How to read and why**. Scribner, New York. 2000.
- Cloete, T.T.: **Angelliera**. Tafelberg, Kaapstad. 1980.
- De Vos, Philip: **Daar's bitterals in die heuningwals**. Tafelberg, Kaapstad. 1988.
- Gorsline, Douglas: **What people wore. A visual history of dress from ancient times to 20th century America**. Bonanza Books, New York. 1981.
- Hambidge, Joan: **Ewebeeld**. Perskor, Johannesburg. 1997.
- James, P.D.: **Innocent blood**. Faber & Faber, Londen. 1980.
- Kybalová, Ludmila, Herbenová, Olga en Lamarová (vertaler: Claudia Rosoux): **The pictorial encyclopedia of fashion**. Paul Hamlyn, Londen. 1968.
- Laver, James: **Taste and fashion, from the French revolution to the present day**. C.G. Harrap, Londen. 1945.
- Lurie, Alison: **The language of clothes**. Heinemann, Londen. 1981.
- Malcolm, Janet: **The purloined clinic. Selected writings**. Papermac, Londen. 1992.
- Paglia, Camille: **Vamps & tramps**. Vintage Books, New York. 1994.
- Pinsky, Robert: **Jersey rain**. Farrar, Straus & Giroux, New York. 2000.
- Prinsloo, Koos: **Jonkmanskas**. Tafelberg, Kaapstad. 1982.
Weifeling. Hond, Johannesburg. 1993.
- "Remembering Jackie" - **A life in pictures. Life**. (Special Commemorative Edition). Julie 15, 1994.
- Scheepers, Riana: **Koos Prinsloo - Die skrywer en sy geskryfdes**. Tafelberg, Kaapstad. 1998.
- Annemarié van Niekerk: **Vrouevertellers. 1843 - 1993**. Tafelberg, 1994.

Hoofstuk 3

GENDER EN TRANSVESTISME

Die bestaan van die sogenaamde “cross-dresser” of transvestiet is waarskynlik die aanskoulikste punt om gender as 'n konstruksie te illustreer. Wat hier gebeur is dat 'n man in vrouklere poseer - asof - hy 'n vrou is. Hy poseer as vrou deur die gebare, klere en haarstyl van 'n vrou oor te neem.

Die mees voor-die-hand-liggende effek op mense is humor. By die Brunswick bar in Kaapstad, 'n nagklub, tree daar elke Donderdagaand laat 'n groep amateur-spelers op. Hierdie mans vertolk die rolle van ikone: Barbra Streisand, Julie Andrews, Diana Ross en andere. Die gehoor reageer hierop deur uitbundig te lag.

Dikwels is hierdie amateur-vertolkings grotesk of “over the top” ten einde die bepaalde element van die ikoon na vore te bring. En ofskoon hierdie vertolkings nie afgerond is nie slaag dit daarin om 'n baie duidelike gender-boodskap aan die kyker oor te dra: dat 'n man daardie spesifieke vrou kan word.

In **Some like it hot** moet Tony Curtis en Jack Lemmon hulleself in vroueklere vermom ten einde die boewe te ontglip. Marilyn Monroe, Hollywood se volmaakte vrou, word teenoor hulle geplaas met etlike misverstande en wanneer Jack Lemmon ten slotte sy ware seksuele kondisie aan 'n ouer man bely wat hom vra om te trou, antwoord hy Lemmon met die nou reeds klassieke woorde: “Nobody's perfect”. Die ou aap-gesig mannetjie bestuur die jag triomfantelik voort, terwyl 'n desperate Lemmon besef: sy voorstelling is as “waar” ervaar.

In meer resente voorstellings van “cross-dressing” word meer as die humoristiese aspek na vore gebring. Dit word 'n voertuig vir kritiek op die samelewing se eise oor volmaaktheid en gender-voorskrifte. In **Tootsie** (1982), vertolk deur Dustin Hoffman, moet die karakter 'n vrou vertolk ten einde 'n filmrol te kry. Dit word 'n aweregse kritiek op Hollywood se siening van die volmaakte man: Hoffman wat klein, onaansienlik en nie 'n “hunk” is nie, kan net wanneer hy 'n parodie van 'n vrou word, 'n sukses wees. Ook **Victor/Victoria** - uit dieselfde jaar - fokus op 'n androgene Julie Andrews wat alleen deur rol-duplisiteite sukses behaal.

In **Priscilla, Queen of the desert** is die drie “vroue” ook mans. In hierdie kamp film word daar ook gefokus op die menslike emosies: die een karakter se vrou kry 'n baba. Die ander een het werklik lief. As 'n mens en nie as 'n parodie van 'n vrou nie. Die Amerikaanse antwoord op hierdie Australiese rolprent, **To Wong Foo, Thanks for everything - Julie Newmar** is minder bytend. Tog is dit wel relevant dat self-erkende heteroseksuele mans soos Patrick Swayze en Wesley Snipes bereid was om hulle macho-beeld in hierdie film te dekonstrueer met vertolkings as “cross-dressers”.

In **The crying game** werk die film met die kyker se skokwaarde. Die onthullingsmoment (die

vrou is 'n man) werk net vir die oningeligte kyker. Vir die kenner van transvestiet-kodes is die moment dus minder dramaties.

Die Franse rolprent, **Ma vie en rose (My life in pink)**, 'n film uit 1997, behandel die begeerte van 'n jong seuntjie Ludi wat heimlik begeer om 'n dogtertjie te wees. Hy dink dat een van die X-chromosome per ongeluk in die vullisbak beland het toe hy gebore is en dus die rede vir sy kondisie is.

Die film behandel nie alleen die verwerping van die kind en sy ontvlugting in die fantasie nie, maar ook die outsiderskap en uiteindelijke verbanning wat die hele gesin beleef. Die vader verloor sy werk omdat die baas en buurman uiters homofobies is en wanneer hulle na 'n ander dorp vertrek, is daar groter aanvaarding vir die kind se kondisie.

Dit is 'n eerlike verslag van 'n jong transseksueel se konflik met sy ouers, omgewing en met homself. Die kind dink uiteindelik dat alles sy skuld is en ironies genoeg is dit die vader wat meer begrip toon as die moeder. Die titel verwys onder meer na die fantasievlugte wat hy onderneem na 'n soort kammaland waar alles begryp word en hier ontmoet hy 'n engel wat verstaan. Die film verwys onder meer na Judie Garland se “Over the rainbow” uit die film **The wizard of Oz** (1939).

Marjorie Garber argumenteer in **Vested interests - Cross-dressing & cultural anxiety** (1992) dat transvestiete eintlik heteroseksuele is. Dit is in wese ook 'n gender-beperking om so 'n interpretasie te maak. Die transvestiet kan enige persoon in die werklikheid wees, sou 'n meer geslaagde interpretasie wees. H/sy “vertolk” iemand anders en lewer so fel of humoristiese kommentaar op die gemeenskap se vooroordele oor gender. Ons verwys hier dus na transvestiete wat die vroulike rol tot fetisj verklaar en of die kondisie in die werklike lewe hetero/homo is, klink nie vir my tersaaklik nie. En transvestiete kan uiteraard ook transseksuele wees, te wete persone wat voel hulle is in die verkeerde liggaam 'vasgevang' en deur vroueklere te dra, word daar kortstondig ontsnap uit die biologiese en sosiale voorskrifte van 'n bepaalde gemeenskap.

In haar studie wys sy hoé gender gekonstrueer en gedekonstrueer word. Ook word die term “cross-dresser” bo transvestiet verkies, want eersgenoemde term impliseer 'n keuse, terwyl laasgenoemde dui op 'n mediese afwyking. Garber argumenteer soos volg oor hierdie onderwerp: “Yet as important as gay culture is to transvestism - and transvestism to gay culture - there are other major areas in which transvestism has also been a defining, and disconcerting, element, an element largely undertheorized, even in the current climate of interest in androgyny, unisex style, historical cross-dressers, and **Tootsie**. Just as to ignore the role played by homosexuality would be to risk a radical misunderstanding of the social and cultural implications of cross-dressing, so to restrict cross-dressing to the context of an emerging gay and lesbian identity is to risk ignoring, or setting aside, elements and incidents that seem to belong to quite different lexicons of self-definition and political and cultural display” (Garber, 1992, p. 5).

Haar argument word so volledig moontlik aangehaal, omdat daar dikwels ingrypend van haar verskil word, hoewel die belangrikheid van hierdie seminale studie nie ontken kan word nie. Wat van belang is in hierdie studie is dat Garber nie 'n opposisie tussen feministe en konserwatiewe kritiek volhou nie en dat sy daarop wys dat transvestisme alle grense dekonstrueer. Hierom sien sy die transvestiet, radikaal nie as manlik of vroulik *manqué* nie.

Daarom die derde seks, “invert”, 'n persoon wat *buite* hierdie opposisies bestaan. Sy gebruik dan ook die term “Third World”, 'n postkoloniale konsep om haar argument te staaf: uiteenlopende lande word saamgevoeg onder die noemer wat uiteindelik spesifieke kompleksiteite ontken. Daar is dus komplekse manifestasies van die transvestiet dat daar eerder verwys moet word na *transvestismes*, soos in die geval van *feminismes*. Hier is **Kiss of the spider woman**, die Victor Babenco film tersaaklik. William Hurt vertolk die rol van 'n flambojante queen, Molina wat saam met die aggressiewe rewolusionêr, Valentin (Raúl Julia) in 'n tronk is. In die anonieme Suid-Amerikaanse tronk word die rolle tussen die karakters uitgespeel: die kamp Molina oorleef deur 'n vertelling van die Resistance film, “Kiss of the spider woman”. Die subtile verandering in hul verhouding word eweneens verbeeld.

Sy verwys ook na Lacan se (“The insistence of the letter in the unconscious”) se humoristiese anekdote van twee jong kinders op 'n trein: vir die een is die stasie *LADIES*; vir die ander *GENTLEMEN*. In die Paarl is daar 'n kunsgalery met 'n toiletdeur: *OEDIPUS/ ELECTRA* om 'n gender-differensie aan te dui. Waarskynlik sonder insig in die werklike psigoanalitiese implikasies.

En beweer Garber klinkend: “The old binarism, the old division 'between the sexes', the ultimate grade school taboo (boys' room/ girls' room) becomes a gender test” (Garber, 1992, p. 15).

David Henry Hwang se **M. Butterfly** - dit is ook verfilm met Jeremy Irons in die hoofrol - vertel die verhaal van 'n Franse diplomaat en sy verhouding met 'n man-na-vrou transvestitiese sangeres in die Chinese Opera. Dit blyk dat die transvestiet nie alleen 'n seksuele dubbel-rol vertolk nie, maar ook 'n spioen is wat die diplomaat se professionele lewe verwoes. Die verhaal aktiveer spanninge tussen Oos en Wes, Oosters en Oksident, soos Garber tereg aantoon. Sy maak ons ook daarop attent dat hier iets interessants gebeur: die resensente het transvestisme eerder as 'n “vehicle” in plaas van 'n “tenor” beskou. Dit moet dan beskou word as simptome van 'n kategorie-krisis. Meer nog: hierdie teks is gebaseer op 'n werklike insident (Garber, 1992, p. 17).

Transvestisme is 'n krisis van kategorie; of anders gestel: transvestisme dekonstrueer die rolle van seksualiteit.

Daar is dan ook, soos Garber aantoon, 'n sterk politieke element af te lees in enige mode of beweging. Ook Alison Lurie se studie wentel om hierdie punt: mode (“fashion”) is nie onskuldig nie; dit dra politieke boodskappe oor.

In die hoofstuk “Breaking the Code: Transvestism and Gay Identity” word transvestisme aangespreek as 'n komplekse artikulering van seksuele identiteit wat nie noodwendig gelyk te stel is aan homoseksualiteit nie. Transvestisme is nie gelyk aan transseksualisme nie, want meen sy, “Cross-dressers have no interest in changing their bodies” (Garber, 1992, p. 129).

Waar hierdie leser se interpretasie radikaal van Garber se verskil, is die vraag: waarom sou 'n heteroseksuele man die begeerte hê om in vroueklere te paradeer? Is transvestiete wat steeds hul heteroseksualiteit volhou nie net besig met ontkenning nie? Tog gebruik Jane Campion hierdie kodes in **Holy Smoke** waarin die uiters manlike Harvey Keitel uiteindelik vroueklere dra wanneer die jong meisie, Kate Winslett, hom oorrumpel met haar vroulikheid. Sy is 'n jong meisie wat deur hom “gedekodeer” word in die woestyn, omdat sy die Indiese geloof aangeneem het en haar ouers bekommerd is oor haar welstand. Hy raak egter verlief op haar en die feit dat hy ten slotte in 'n rok rondstap in die Australiese “outback” is 'n stelling dat vroulikheid hier die oorhand het. Hy het egter nie gay geword nie, maar deur sy kleredrag erken hy die krag van die jong meisie.

Dit is wel so dat klere 'n indikasie is van die gemeenskap se norme oor seks en genderrolle, maar voer Garber aan, in 'n homofobiese en norm-obsessiewe gemeenskap word die woord transvestiet misbruik as 'n kodewoord vir lesbies of gay wyl dit vir haar 'n ontsnapping is van hierdie norme.

Richard F. Docter beskryf 5 tipe heteroseksuele patrone wat verband hou met “cross-dressing”, te wete: fetisjisme, fetisjistiese transvestisme, marginale transvestisme, transgenderism en sekondêre transseksualisme.

Een van die seminale studies oor die norm-problematiek van seksuele identiteit is Roland Barthes se studie **S/Z. An essay** (1970/1974) waarin Balzac se **Sarrasine**, 'n teks uit 1830, deur Barthes volgens vyf kodes gelees word. (Camille Paglia, terloops beskryf hierdie teks as die eerste dekadente teks in die 19e eeu in **Sexual personae**, p. 389). Sarrasine handel die treurige verhaal van 'n man se obsessionele liefde vir 'n castrato, La Zambinella, die h/sy in die teks. Die sangeres word deur die beeldhouer verewig, net soos die partyganger later die verhaal vertel aan sowel 'n toehoorder as die leser ten einde die rol van 'n seksueel neutrale persoon op 'n party te verduidelik.

Selfs die (post)moderne en gender-bewuste leser word om die bos gelei deur die beskrywings van La Zambinella. (En duplisiteit word verder in die verhaal uitgewerk: die verteller vertel die verhaal aan die skone Marquise ten einde haar te verlei: “he wants to exchange narrative knowledge for carnal knowledge” (Young, 1981, p. 169).

“La Zambinella, I continued, smiling, had impudently crossed her legs and was gently swinging the upper one with a certain attractive indolence which suited her capricious sort of beauty. She had removed her costume and was wearing a bodice that accentuated her narrow waist and set off the satin panniers of her dress, which was embroidered with blue flowers” (p. 243).

Barbara Johnson wys op die proses wat sig voltooi in hierdie komplekse proses en haar interpretasie is opgeneem in "The Critical Difference: Balzac's 'Sarrasine' and Barthes's 'S/Z'" (opgeneem in **Untying the text** uit 1981).

Die hele verhaal wentel rondom die kwessie van kastrasie en die transgressie van opposisies: dit maak betekenis ongedaan en die skandaal, aldus Johnson, veroorsaak 'n ontploffing in die teks (in Young, 1981, p. 163).

'n Dubbelspel voltrek sigself verder in die teks: vir Sarrasine is La Zambinella die volmaakte vrou en hy kerf met sy mes 'n standbeeld van haar - ook word hy later deur haar weldoener met 'n mes doodgemaak.

In wese is Sarrasine eintlik op homself verlief en is La Zambinella net 'n simmetriese voorstelling van sy Ander. Maar hy besit nie die vermoë om lief te hê nie: "His love was from the beginning the cancellation and castration of the other" (in Young, 1981, p. 172).

La Zambinella is 'n Voorstelling (Image in Lacan se terme) van iets onbereikbare. ("...she is the very image of the empty and arbitrary sign"). Hy dink sy het 'n 'Voice', 'presence' - tog is La Zambinella 'n (tussen)toestand en Barthes uiter in sy lesing van hierdie teks die onuitspreekbare woord: kastrasie.

In sy lesing van die Balzac-teks maak Barthes belangrike opmerkings oor gender-konstruksies. In afdeling XVII **The castration camp** beweer hy: "At first glance, **Sarrasine** sets forth a complete structure of the sexes (two opposing terms, a mixed and a neuter). This structure might then be defined in phallic terms: (1) to be the phallus (the men: the narrator, M. de Lanty, Sarrasine, Bouchardon); (2) to have it (the women: Marianina, Mme de Lanty, the girl the narrator is in love with, Clotilde); (3) to have it and not to be it (the androgynous: Filippo, Sappho); not to have it or to be it (castrato)" (S/Z, 1974, p. 35).

Tog meen hy ook dat hierdie klassifikasie onbevredigend is. Onder meer behoort die vroue nie tot dieselfde simboliese klas nie. Die simboliese veld is nie die biologiese klassifikasie nie, eerder die mag van kastrasie: "castrating/castrated, active/passive" (S/Z, 1974, p. 36).

Dit is hier waar verspreiding tussen die karakters plaasvind en die castrato beweeg tussen die verskillende strukture in. Omdat hy reeds gekastreer is, kastreer hy ander. Ook die aanhoorder word simbolies gekastreer deur die vertelling.

Ofskoon die castrato tot die niks, die neuter behoort, beklemtoon Barthes die vreeswekkende essensie van hierdie posisie wat paradoksaal superaktief word: die niksheid kontamineer alles en almal waarmee dit in aanraking kom (S/Z, 1974, p. 70).

Dit is duidelik dat die onderliggende metafoor vir lees die van die castrato is en hoe dit die punt is waarom die hele vertelling wentel. Barthes se lesing van die teks **Sarrasine** spreek van 'n komplekse gender-bewustheid en die beweeglikheid van rolle wat elke karakter kan aanneem.

In XLVII. S/Z skryf Barthes:

“SarraSine: customary French onomastics would lead us to expect SarraZine: on its way to the subject's patronymic, the Z has encountered some pitfall. Z is the letter of mutilation: phonetically, Z stings like a chastising lash, an avenging insect; graphically, cast slantwise by the hand across the blank regularity of the page, amid the curves of the alphabet, like an oblique and illicit blade, it cuts, slashes, or, as we say in French, *zebras*; from a Balzacian viewpoint, this Z (which appears in Balzac's name) is the letter of deviation (see the story Z. Marcas); finally, here, Z is the first letter of La Zambinella, the initial of castration, so by this orthographical error committed in the middle of his name, in the center of his body, Sarrasine receives the Zambinellan Z in its true sense - the wound of deficiency. Further, S and Z are in a relation of graphological inversion: the same letter seen from the other side of the mirror: Sarrasine contemplates in La Zambinella his own castration. Hence the slash (/) confronting the S of SarraSine and the Z of Zambinella has a panic function: it is the slash of censure, the surface of the mirror, the wall of hallucination, the verge of antithesis, the abstraction of limit, the obliquity of the signifier, the index of the paradigm, hence of meaning”

(S/Z, 1974, pp. 106 -7).

Dit is natuurlik ook die opposisie BartheS oor BalZac en die implisiete kastrasie van die letterkundige teks deur die intellektuele teoretikus wat dit teen die oorspronklike intensie inlees en van die 'readerly' teks 'n 'writerly' teks maak. 'Writerly' (*scriptible*) verwysende na die lesing wat 'n produksie word, om 'n teks teen sy enkellynige bedoeling ('readerly'/'*lisible*) te multipliseer.

Barthes se uitwys van gender-konstruksies is 'n 'writerly'-lesing ook in die sin dat die castrato/transseksueel voortdurend van posisie kan verskuif en hierom betekenis vermenigvuldig en kompliseer. Derrida se siening van *différance* dus.

Vir Barthes is die leesaksie, die “weaving of the codes” 'n Freudiaanse proses: “Freud, considering the origin of weaving, saw it as the labor of a woman braiding her pubic hairs to form the absent penis. The text, in short, is a fetish; and to reduce it to the unity of meaning, by a deceptively univocal reading, is to cut the braid, to sketch the castrating gesture” (LXVIII. *THE BRAID*).

Met hierdie stelling aktiveer Barthes 'n sterk gender-bewustheid. Die lees/skryfaksie wat hy gelykstel aan die weefproses word 'n vergestaltung van afwesigheid, van kastrasie.

In lexia LXXI. *THE TRANSPOSED KISS* verwys Barthes na die kus tussen Sarrasine en die castrato dat Sarrasine 'n “boy in drag” soen. (S/Z, 1974, p. 165). Hierdie moderne term aktiveer 'n hele gender-debat.

En, Barthes maak ook van die tweede lesing 'n kastrasie, omdat 'n mens na die eerste lees die boek moet weggooi en 'n nuwe moet aanskaf. Ons kan alleen retrospektief die *volle* implikasies van hierdie kus begryp en die leser ervaar die eerste keer 'n enorme skok. 'n Tweede lesing is nie om beter te begryp nie, maar om betekenis(se) te skep, te multipliseer. (“(n)ot to reach some ultimate signified”).

In lexia 473 verwys Barthes na die spel van voorgee: “on the false singer. * Enigmatic formulation (le prétendu chanteur); we would expect instead the feminine (la prétendue chanteuse), for in *La Zambinella*, it is not the singing which is false but the sex, and since the sex here is masculine (the only gender the language possesses for castrato (le castrat), it cannot be 'false'; but perhaps it is *Zambinella*'s entire person which is affected by pretension, falseness, imposture, whatever his appearance; in order for his appearance not to be 'false', *La Zambinella* would have to be dressed as a castrato, a costume that Papal society had not provided for” (S/Z, 1974, pp. 188-9).

Wanneer Sarra sine die bedrogspul ontdek, dreig hy *La Zambinella* met die dood. Maar: hoe maak 'n mens iemand/iets dood wat nie geklassifiseer is nie? En dit, beweer Barthes, is die “ultimate horror”, Want was dit 'n man, kon hy hom wel doodgemaak het. Nou word die bekende klassifikasies en konvensies gewoon afgebreek (S/Z, 1974, p. 197).

Die basis waarom alles in hierdie verhaal wentel, is dat kastrasie alles aantast: die verteller, die vertelling, die toehoorder (s), die karakters. Ook is *La Zambinella* 'n transvestiet, 'n fopdosser (“drag-artist”) wat die leser verder mislei.

Frans het egter nie 'n neuter om die castrato se gender te beskryf nie. So ook nie Engels of Afrikaans nie. En in S/Z maak Barthes 'n belangrike gender-analise van die posisie van die castrato/transvestiet wat lesings kompliseer, juis omdat h/sy nie tot 'n finale punt gereleë kan word nie.

Ook Michel Foucault het belangrike werk gelewer op die gebied van gender-studies. Behalwe vir sy seminale studies oor die **Geskiedenis van Seksualiteit**, die **Argeologie van Kennis** (1974) en die **Geboorte van die Kliniek** (1976), het hy in talle onderhoude en gesprekke oor filosofie nuwe wendinge gebring.

Herculin Barbin - being the recently discovered memoirs of a nineteenth-century French hermaphrodite is deur Foucault ontdek en ingelei. Hierdie teks is oorspronklik in 1978 in Frankryk gepubliseer en dit lewer bewys van 'n gender-bewustheid. Die inleiding beklemtoon dat seksualiteit 'n keuse mag wees en Foucault maak ons attent daarop dat die agtiende eeu die eeu van die transvestiet was, wyl die negentiende eeu weer geobsedeer was met die posisie van die hermafrodiet.

“It is possible,” skryf Foucault, 1980, p. x, “for an individual to adopt a sex that is not biologically his own”.

Gender is 'n konstruk wat 'n hermafrodiet - wat eers die identiteit van 'n vrou aanneem en later die van 'n man - van posisie kan laat verander. In hierdie geval lei dit tot ongelukkigheid en 'n tragiese selfmoord omdat s/hy (Alexina/Herculin Barbin) nie die nuwe identiteit kan aanvaar nie.

As dit dan deur die eeue geglo is om seksuele voorkeure en probleme te ignoreer, argumenteer Foucault dat die waarheid in seksualiteit opgesluit is. Dit is daar waar die struktuur van fantasie, die wortels van die ego en verhouding tot die werklikheid teruggevind kan word. "At the bottom of sex, there is truth." (p. xi). En dit is waarop psigoanalise fokus.

So begin die memoirs: "I am twenty-five years old, and, although I am still young, I am beyond any doubt approaching the hour of my death". Benewens die Memoirs word daar ook 'n Dossier gepubliseer en 'n derde teks, **A scandal at the convent** deur Oscar Panizza wat kommentaar lewer op die eerste teks.

Die outentieke memoirs van Herculin Barbin vertel die verhaal van die ek-verteller, ene Camille (waarskynlik is dit 'n naam ter wille van die fiksionalisering) se ontdekking van sy seksualiteit. Wanneer die jong meisies borste ontwikkel, is hy bewus van 'n donserige baard wat hy afsny - dit vestig egter net méér aandag op die probleem.

In die belydenisteks word die eerste seksuele aanraking beskryf:

"When I laid her upon her bed, I would kneel beside her, my forehead brushing her own. Her eyes would soon close beneath my kisses. She had gone to sleep. I would gaze at her lovingly, unable to find the strength to tear myself away from her. I would awaken her. "Camille," she would say to me then, "I beg you, go to sleep. You will be cold, and it is late".

Finally overcome by her pleas, I would go gently away, but not before I had hugged her repeatedly against my breast. What I felt for Sara was not friendship; it was real passion" (**Herculin Barbin**, 1980, p. 48).

Hierdie aandoenlik-teer aanraking word vérdér verskerp deur die leser se voorwete van die ramp waarvan die belydende verteller nie weet nie. Tog weet ons ook: in die belydenisteks (waarvan die memoirs 'n bekende uitvloeisel is) word die illusie geskep asof alles nou vir die eerste keer gebeur; tog is dit vanuit 'n agterna-perspektief aangebied en die gevoel van onmiddellikheid is gewoon net 'n illusie. (Hambidge, **Die ek-verteller in die belydenisroman**, 1982).

Ook die hele obsessionele verbintenis tussen die twee karakters word besonder goed vertel. Ook word die illusie van die hier-en-nou-perspektief goed volgehou; die leser is egter reeds deur Foucault ingelig oor die tragiese verloop van die gebeurde.

Trouens, die leser word direk aangespreek en tot medepligtige verklaar wanneer die meisie uiteindelik haar/sy minnares word:

“Ah, well! I appeal here to the judgment of my readers in time to come. I appeal to that feeling that is lodged in the heart of every son of Adam. Was I guilty, criminal, because a gross mistake had assigned me a place in the world that should not have been mine?” (**Herculin Barbin**, 1980, p. 54).

Tog is daar ook humor aanwesig in hierdie beskrywing soos wanneer die dokter ontdek dat sy nie net 'n vrou is nie, maar die inligting word gerepresseer; soos dikwels die geval is in uifers konserwatiewe gemeenskappe wat nie in staat is om seksuele afwykings of oortredings te hanteer nie.

Daar staan: “Terrified by the secret that he had come upon unexpectedly, he preferred to bury it forever!” (**Herculin Barbin**, 1980, p. 70). Ook die vrees vir 'n skandaal bepaal almal se optrede in hierdie gemeenskap.

Dan is die oorname van die manlike identiteit nie sonder pyn nie: “I am not unaware that I am the object of extraordinary astonishment around me” (**Herculin Barbin**, 1980, p. 105). Die *andersheid* is vir die verteller een van vervreemding. Dit waarna gesmag is, bring ook nie geluk nie. Ook is daar 'n verlange na die dood; dit wat die meeste mense vrees en selfs walg, word die uiteinde van hierdie karakter.

In jukstaposisie met hierdie memoirs word daar mediese verslae gegee oor die fisieke aard van die hermafrodiet vanuit 'n mediese oogpunt. “The extraordinary case that remains for me to report,” skryf Auguste Tardieu, “indeed furnishes the most cruel and painful example of the fatal consequences that can proceed from an error committed at the time of birth in the establishment of civil status” (p. 122).

En dit is inderdaad die leser se indruk: die ongelooflike wreedheid waaraan die hermafrodiet blootgestel was. Ook is die leser bewus van 'n uitermate gesofistikeerde analise van die fisieke toestand van die karakter, gedagtig aan die feit dat dit pas die laat-negentiende eeu is.

Gepaardgaande hiermee plaas Foucault uittreksels uit die pers. Die skandalige hantering van die gegewe in **L'Echo rochelais**, 18 Julie 1860 bring 'n ander perspektief op die gegewe:

“...The girl was, quite simply, a young man” (p. 145).

Dit word dus fel belydenis versus mediese objektiwiteit teen die agtergrond van skindernuus. Trouens, in die berig in **Indépendant de la charente-inférieure**, 21 Julie 1860, verlaat mense selfs die kerk om die nuus te versprei!

Die geboortesertifikaat - met die opmerking in die kantlyn - lewer ook bewys dat daar reeds by die geboorte onsekerheid was oor die status van die seks van die kind, wat eers Abel heet en dan Adélaïde Herculine.

Ten slotte: **A scandal at the convent** deur Oscar Panizza is verdere toevoeging tot hierdie verhaal wat met al sy verskillende invalshoeke 'n bykans postmoderne struktuur verwerf.

Die karakter Alexina word beskryf as iemand wat nie naaldwerk kan doen nie en wie se stem anders klink as haar vriendinne s'n. Soms is dit hoog; in die kerk egter, het sy 'n alt-stem.

In hierdie vertelling word daar gefokus op die ontdekking van die seksuele “oortreding” tussen Alexina en haar vriendin in die klooster. Die hele insident word as duiwels afgemaak en wanneer Alexina beskryf word, is dit ook in negatiewe terme:

“(a)nd Alexina had coarse limbs and hair all over her legs, like the Devil” (p. 174). Ook die ander kinders bepot haar en sy word verklaar tot outsider binne die klooster. Die verhaal van die duiwel versprei ook na die gemeenskap wat eis dat die duiwel verbrand moet word.

Indien daar egter bevind word dat Alexina 'n “virgo intacta” is en daar is nie stigmata op haar liggaam nie, kan die gerugte verkeerd bewys word. Die dokter ontdek dan, soos die leser reeds weet, dat Alexina Besnard 'n hermafrodiet is.

Tekste soos **Sarrasine** en **Herculin Barbin** problematiseer eerder net seksuele opposisies as wat dit finale antwoorde bied. Tog bestaan daar “konvensies” of “aannames” oor wat manlik of vroulik is binne 'n bepaalde gemeenskap. Die gebruik van hy versus sy bevestig so 'n standpunt.

En in transvestiet-optredes/konserte word die mees opvallende kenmerke van vrouwees ge-“foreground”. Daar word ook 'n dubbele boodskap aan die kyker gestuur: begeerte tot vrouwees en nydigheid op vrouwees. Hierdie dubbele boodskap het dan eerstens humoristiese gevolge en tweedens is dit ook pynlik omdat die man eintlik vergestalt wat hy wil wees en nie kan wees nie.

Die transvestiet se bestaan is eweneens tersaaklik omdat dit psigoanalitiese teorie oor die belangrikheid van die fallus of sogenaamde fallologosentriese denke op sy kop keer. Freud en Lacan se siening dat die fallus gedrag/denke reguleer word hiermee bevraagteken.

June Singer se **Androgyny - towards a new theory of sexuality** (1977) verskaf eweneens belangrike insigte in die gender-debat. (Hieroor verder in die Hoofstuk 4 **Jung en Homoseksualiteit versus androgeniteit**).

Lacan verwys in die **Écrits** na die sogenaamde “floating signifier” wat betekenis aktiveer. Die spanning tussen die simboliese (*symbolique*) en die verbeelde (*imaginaire*) word beheer deur die onvermoë om die reële te bereik. Feministe kritiseer telkens die psigoanalise juis om die behepthed met die fallus en die manlike of androsentriese beperktheid (“Wat wil die vrou hê?” - Freud - “Ek weet wat ek wil hê; vroue nie” - Lacan) word deur feministe gekritiseer.

Ironies genoeg dekonstrueer transvestiete - mans wat speel asof hulle vroue is - hierdie denkwys. Die jong kind beweeg vanaf die *imaginaire*-fase na die *symbolique*-fase, oftewel die

proses van oedipalisasie. Die sogenaamde orde van die symbolique word geregleer deur die *nom/non* van die vader, te wete die naam en die nee van die vader of patriarg, aldus Lacan. Waarskynlik sou 'n mens kon argumenteer dat die transvestiet deur vroueklere te dra, juis die reëls van die patriargie kortstondig ontglim, dit wil sê, terugkeer na die *imaginaire*/verbeelde fase.

Jane Gallop se **The daughter's seduction - feminism and psychoanalysis** (1982) behandel hierdie debatte met veral Lacan en 'n mens sou kon aanvoer dat transvestisme 'n ironiese *critique* word op feministe se beswaar dat psigoanalise die manlike fallus bevoorreg. Dat dit nie so is nie, blyk uit die begeerte van mans om vroue te wees. (Of is dit eerder in navolging van Lacan 'n stelling dat mans ook nie die simboliese fallus (reële/reël) kan bereik nie en hierom teruggeval op die rol van die vrou-like? Alles word altyd geregleer in terme van die *manqué à être*, of te wel, dit wat onbereikbaar is.)

Lacan meen ook dat die ego 'n nabootsing of konstellaat is van ander ego's of spieëls van ego's en mans wat vroulike ikone naboots, identifiseer met aspekte van daardie persoonlikhede.

'n Teoretikus wat besonder insiggewend skryf oor “cross-dressing” oftewel transvestisme en dit koppel aan 'n duidelik uitgewerkte gender-siening, is die Amerikaanse kultuurfilosoof Camille Paglia. In **Vamps & tramps** (1994) skryf sy ook belydend oor haar eie jeug wat deurgaans gekenmerk was deur 'n soort gender-onsekerheid. Oor haar besoeke aan skoolkampe, skryf sy: “And I'm sure camp was pivotal. But it was still a very innocent age. Today, I think I would have been much more physically aggressive than I was. There were a million opportunities to do things, for heaven's sake. There was some experimentation, sitting in bed and pretending we were boys with each other. It was very hot. Things were never that hot again. I *don't* think counselors would have permitted it if they knew what was going on” (p. 429).

Ook in haar onderhoude word daar sterk klem geplaas op haar kleredrag wat besonder manlik en aggressief is. Op die voorblad van **Vamps & tramps** staan sy in 'n uitdagende houding: soos 'n cowboy met selfs 'n rewolwer op haar heup!

Die refrein in al haar polemiese stukke is: feminisme maak van vroue slagoffers, terwyl 'n vrou agentskap het en kan stelling inneem teen stereotipe rolle. Sy kritiseer ook die beroemde feminis Elaine Showalter vir 'n misrepresentasie van haar uitsprake tydens 'n optrede by Princeton - waar Showalter hoogleraar is. Die debat, saam met onder meer Cindy Crawford, het die feministiese aanname dat die modewêreld vroue anoreksies maak, bevraagteken.

Paglia keer telkens die konvensie om en dit is juis haar polemiese aanslag wat van belang is vir enige studie oor gender. Verlaas die Franse teoretici wat Amerikaners navolg, verwerp sy in al haar studies.

Haar kenteken is die uitdagende oortreding van bourgeois-grense en in **The Sunday Independent** van 12 Julie 1998 onder die opskrif “Highbrow peep show will grace New York” word 'n jongste gender-aanslag beskryf. Saam met haar minnares, die biseksuele kunstenaar,

Alison Maddex, word 'n seksuele kunsmuseum beoog.

Dit het hewige polemieë ontlok van kritici wat meen dit is gewoon net 'n vervanging van X-gradeerde peep-shows. Paglia se verdediging is dat dit 'n historiese en kulturele oorsig van seksualiteit wil gee en nie net 'n gemaskeerde porn-show vir gerepresenteerde intellektuele is nie.

Ook word daar 'n Pornotopia beoog, oftewel 'n X-gegradeerde filmfees (!), en Maddex wil die skandalige uit die seksuele haal deur mense aan te moedig om hierdie museum met al sy vryhede te besoek.

Paglia, 'n pro-man-feminis, spreek haar in al haar studies uit teen intellektuele wat naaktheid in “egte” kuns kan hanteer, maar dit walglik vind in pornografie.

Een van Paglia se beroemdste slagspreuke is immers: “Pornografie is kuns vir die massas!” Die hele berig speel in rondom die Amerikaners se obsessie met seksuele teistering (en Bill Clinton se optrede in die Wit Huis) en die jongste obsessie met manlike seksualiteit en orgasme: te wete die Viagra pil. Vir Paglia is dit die laaste poging van manlike oorheersing.

Trouens, 'n land wat soveel feministiese studies opgelewer het, het terselfdertyd ook al die oortredings en wette hieromheen gepantenteer.

Uit 'n gender-perspektief is haar opmerking oor die verhouding met Maddex insiggewend: Paglia meen sy was nog altyd 'n mutant en met hierdie verhouding vind sy 'n begrypende maat. Iemand wat haarself as biseksueel karteer en dus buite die konvensionele stereotipe beweeg, is vir Paglia dan meer aanvaarbaar as 'n konvensionele persoon. (Die gebruik van begrippe soos maat, persoon is ook opsetlik om 'n soort gender-neutraliteit aan te toon.)

Eweneens laat sy haar skerp uit oor feministe se takeling van Alfred Hitchcock (“An eye for the birds”, **Sunday Times**, 19 Julie 1998) as synde misogynisties. Hierop reageer sy hewig, omdat sy meen dat die manlike “gaze” juis dit is wat Hitchcock se films so fassinerend maak.

Paglia laat haar telkens skerp uit teen dit wat sy Stalinistiese-feminisme noem, oftewel feminisme wat alle manlike optrede *per se* as negatief ervaar.

Vir haar is die kwintessensiële Hitchcock-vrou Tippi Hedren, wat in **Marnie** (1964) 'n kil, perd-gefikseerde kleptomaan speel. Tog het daar iets tussen hulle gebeur wat die projek laat faal het en die verhouding tussen hulle aangetas het.

Paglia stel dit so: “The ageing director's unwanted advances may have signalled a crisis in his relations with women. Hedren was the last of his cinematically idealised projections: in trying to grasp her, Hitchcock may have broken his own spell” (kolom 3, p. 11, **Sunday Times Lifestyle**). Hierna was die chemie afwesig en hy het Julie Andrews, tot haar teleurstelling, afgeskeep in die produksie van **Torn curtain** (1966).

Vir Paglia is Hitchcock se kuns sterk gekoppel aan die erotiese en die seksuele personae en waar laasgenoemde afwesig is, blyk die kuns dan ook flets te word - soos in **Family plot** (1976) waarin Barbara Harris ten slotte vir die kamera knipoog, kan beskou word as Hitchcock se Prospero-vaarwel aan die kuns.

Daar word na Paglia verwys omdat sy die hele kwessie van transvestisme problematiseer en eintlik alles vanuit 'n ander hoek belig, te wete vrouens wat speel asof hulle mans is. In hierdie verband is haar essay "Kind of a Bitch: Why I like Hillary Clinton" (in **Vamps & tramps**, p. 177) insiggewend. Hillary Clinton is volgens alle opvattinge die manlike krag in hierdie moderne dinastie: "He's the one who gets teary-eyed and is a sentimentalist, who is a sucker for ceremonial occasions and for kissing babies. She has much more of a legalistic and highly organized kind of thinking. She has the more traditionally masculine mind, he has the softer heart."

Tog kritiseer sy die afwesigheid van 'n seksuele persona en vrees sy dat Hillary te veel vir Clinton vanuit die agtergrond beheer -die Omfalos-argetipe kan hier 'n gevaar word.

"Glennnda and Camille do downtown", (**Vamps & tramps**, 1994, pp. 277 - 304), aktiveer twee interessante kodes: die man wat speel asof hy 'n vrou is en die vrou wat speel asof sy 'n man is.

Die akteur/ise heet Glennnda Orgasm (sic!), oftewel Glenn Belverio, ook die regisseur van hierdie drama, is opgeneem in New York, op 15 Mei 1993.

Mans in vroueklere word in hierdie gemeenskap as 'n meer radikale stelling ervaar as vrouens in manskler. Waarskynlik ook omdat wanneer mans "drag", doen hulle dit in 'n hiperboliese trant, terwyl vroue soberder aantrek - Greta Garbo, Marlene Dietrich is twee voor-die-hand-liggende voorbeelde.

Die kleredrag word soos volg beskryf: "Glenda is wearing dramatic Cleopatra makeup, a blonde Sixties 'flip' wig, and a gold ankle-length gown glittering with sequins and ivory beads. Paglia is in blue jeans, black jacket, and a white Keith Richards T-shirt trimmed with a dagger-pierced heart" (**Vamps & tramps**, 1994, p. 277).

Omdat sy klein is, en hy besonder lank, lyk hulle soos Mutt and Jeff!

Daar word openlik die gekgeskeer met gender-konstruksies en politieke korrektheid. Paglia speel asof sy 'n bang meisie is; hierom het sy twee Egiptiese "bodyguards" wat haar oppas! Die rede vir die video is dan om die feministiese establishment te "trash" en Paglia is 'n uitgesproke vyand van daardie soort feminisme wat in gebreke bly om gender-stereotipes af te breek. Hulle maak van die geleentheid 'n Anti-Andrea Dworkin-Dag, oftewel 'n optrede téén moralistiese feminisme.

Ook word die belangrikheid van pornografie beklemtoon in hierdie video en hulle bring hulde aan **Debbie does Dallas** (1979), wat as 'n duidelike interteks funksioneer.

'n Mens moet vanselfsprekend nie die parodiese en grensoorskrydende elemente in die dialoog mislees nie:

PAGLIA: It is art. Pornography and art identical to me, absolutely.

GLENDA: Well, I think a day without pornography is like a day without sunshine!

(p. 279).

Michelangelo word getipeer as 'n pornograaf en die Pous beskou as die grootste versamelaar van porn-kuns: omdat daar soveel naakte kunswerke in die Vatikaan hang.

Vir Paglia is die “drag queen” die mees dominante seksuele persona van hierdie dekade. Sy beweer dat sy ook geleer het hoe om 'n vrou te wees van “drag queens”. Eers was sy net “butch”; nou weet sy al hoe om rokke aan te trek.

PAGLIA: I was not happy with my sex role. I was, you know, butch for decades, and now I know how to put on a dress, Glenda.

GLENDA: Absolutely. Well, you know, a lot of feminists accuse drag queens of mocking women. Have you ever heard them say that?

Volgens Paglia het die “drag queens” die hele Stonewall-rewolusie aan die gang gesit; iets wat sy meen, mense vandag vergeet.

Hierdie parodiese, kamp film wys presies hoe Paglia optree. Sy reageer oordadig op enigiets wat sy as moralisties, bekrompe en eng ervaar. Vir haar het feministe juis vroue verander in slagoffers sonder kennis. En daar lê vryheid vir haar opgesluit in die kapasiteit om rolle te transendeer en op hul kop te draai. En as hulle wel pornografie probeer bestry, waarom staan hulle op straat en wys hulle selfs foto's aan vrouens met onskuldige kinders?

As 'n mens Balzac met Paglia (en spesifiek die Balzac van *Sarrasine* vergelyk) is daar 'n interessante onderskeid: in hul diskoerse oor afwykende seksualiteit lewer beide kommentaar op 'n gemeenskap se *mores*. Vir Balzac is die lot van La Zambinella tragies en die hele verhaal wentel rondom hierdie duplisiteit en tragiese einde.

Paglia, daarenteen beveg die *mores* van die moderne gemeenskap. Sy wys ook op duplisiteite en leuens, maar sy weier om dit te aanvaar. Die “crunchy granola” feminisme moet aan die kaak gestel word en in haar siening van seksuele personae beklemtoon sy die belangrikheid van vryheid, van keuses en opsies buite die verdrukkende norme van haar tyd.

Paglia besing die paganistiese in Westerse kuns, oftewel dit wat juis teen die morele van Judaeo-Christelike tradisie indruis. Hierom is sy teen sensuur in enige vorm gekant.

In haar essay "The female Lenny Bruce: Sandra Bernhard" tipeer sy dié bitsbek as "the drag queen of disco" en belangriker: een van haar vertonings word bykans soos 'n outobiografie van Paglia se eie lewe.

"As a sexual persona, Bernhard is unique in the contemporary arts. She is completely American. No other country can produce this kind of brashly individualistic woman, harsh, aggressive, raunchy and physical, with an imagination drenched in thirty flamboyant years of popular culture...

"The repressions of suburbia have produced Bernhard, Madonna, and me. Half of us is a nice suburban girl; the other half is a raving pornographic maniac, the beast buried in the cellar" (**Vamps & tramps**, 1994, p. 138).

Paglia wys ook op die "gender displacement" in Bernhard: sy is lelik, brunet en beslis nie bestem om 'n skoonheidskoningin te wees nie. Inteendeel.

"We need a native language of sensory analysis" (**Vamps & tramps**, 1994, P. 140) vra Paglia. Ons benodig ook 'n nuwe taal oor gender, wil 'n mens byvoeg.

Vir Paglia is Sandra Bernhard 'n vrou met skerp, vuige tong. Soos transvestiete kan sy haarself beskerm; sy het nie nodig om na klagte-komitees toe te hardloop nie. En bowenal: sy weet dat komedie die beste pad na die waarheid is.

Paglia subverteer die essensialistiese siening dat gender 'n gegewe is en dat dit nie 'n konstruk mag of kan wees nie. Sy kom dus in opstand teen die tradisie van onderdrukkende seksualiteit. In haar resensie van Garber se **Vested interests** (In **Sex, art and American culture**, 1993, pp. 97 - 100) blyk hierdie denke dan ook. Sy is krities op hierdie studie juis omdat dit nie genoegsaam subverteer of ondermyn nie.

In 'n skerp verwoorde en polemiese resensie maak sy Garber, 'n Professor in Engels aan Harvard, die verwyd dat sy nie die historiese aspek van die transvestiet nagaan nie en dat die studie net te swak nagevors is.

Paglia kritiseer haar verder dat sy ook die atipiese oorbeklemtoon en kulturele norme ignoreer. Paglia skryf: "Since the psychedelic Sixties dissolved the rigid roles of the Fifties, we have been in a maelstrom of gender. Androgyny, the promise of the Seventies, has ceased to satisfy, as each sex searches for its lost identity. Homosexuality, more common as well as more visible, is part of this movement for sexual self-knowledge and self-definition. // The drag queen has emerged in America in the Nineties as a symbol of our sexual crisis" (Paglia, 1993, p. 99).

Paglia maak dan die volgende opmerking wat waarskynlik die helderste opmerking oor die rol

van die transvestiet is: “A pagan priest whose ancestry is in the ancient cults of the Great Mother (unmentioned by Garber), the drag queen defies victim-centered feminism by asserting the dominance of woman in the universe. With geisha-like sophistication of gesture and costume, sometimes elegant, sometimes comic or phantasmic, the drag queen re-creates the dreamlike artifice of culture that conceals the darker mysteries of biology (1993, pp.99 - 100).

Vir haar is die transvestiet besig om al ons begeertes en teenstrydighede uit te speel en te eksorsee. Juis hierom word die sjamaan met sy geheime kennis 'n banneling. 'n H/sy. 'n Dit (kan mens byvoeg.) Met gevaarlike towerkragte.

TOEPASSING

'n Komplekse verhaal wat die kodes van die transvestiet aktiveer is Hennie Aucamp se “Vir vier stemme”, oorspronklik opgeneem in **Volmink** in 1981. Die verhaal verskyn ook in **Wisselstroom**, die eerste volwaardige literêre bloemlesing van die gay-verhaal in Afrikaans wat in 1990 verskyn.

“Vir vier stemme” is 'n elegiese verhaal wat vanuit vier perspektiewe aangebied word. Aucamp aktiveer die konvensionele siening van die transvestiet of “moffie”, naamlik dat dit as 'n grap of meer spesifiek 'n boeregrap uitgespeel word.

Die verteller, oom Toon Lourens, is waarskynlik 'n Herman Bosman-agtige Oom Schalk Lourens: 'n verteller wat die *mores* en kodes van die gemeenskap ken en interpreteer *namens* ander karakters. Die naam aktiveer ook Toon Prens, 'n grootlieg-volkskarakter in Minnie Postma-verhale. Hiermee posisioneer Aucamp homself alreeds binne die boeretradisie.

Die verhaal het vier onderskrifte:

'n Grap is 'n grap
Aan alles moet 'n einde kom
En hadde de liefde I
En hadde de liefde II

Volgens 'n persoonlike mededeling aan hierdie skrywer, het Aucamp vier weergawes geskryf omdat hy in gebreke gebly het om die komplekse verhaal in een storie te kon vertel. Hierom die sonate-struktuur. Of moontlik kan die verskillende verhale gelees word as 'n jazz-weergawe van die eerste vertelling.

Die verhaal handel oor Toon Lourens en sy vriende, Oom Frik, tant Das en hul dogter Let, wat vir Beimen Botes, 'n jongman in die distrik, 'n poets bak. Beimen word om die bos gelei wanneer daar gemaak word asof Freddy, 'n Skotsman wat in Die Hoek herstel van 'n longkwaal,

'n besoekende niggie, ene "Fifi" is.

Omrede Let 'n onooglike meisie met 'n vlek is, stel Beimen nie in haar belang nie en word Fifi ingespan om die rol van die vrou te vertolk. Freddy werk in die poskantoor en wanneer dit blyk dat die twee mans werklik op mekaar verlief raak, word briewe geskryf en foto's geneem ten einde die spel te laat voortduur. Freddy pleeg egter selfmoord - 'n onthutsende slot wat wrange kommentaar lewer op 'n konserwatiewe gemeenskap se onverdraagsaamheid jeens homoseksualiteit. Slegs wanneer Freddy speel asof hy 'n vrou is, word dit aanvaar deur die boeregemeenskap. En, meer nog: slegs wanneer Freddy "Fifi" word kan Beimen sy eie aard erken en uitleef.

'n Grap is 'n grap

Hier het ons Toon Lourens se perspektief. Die vernaamste redes wat hy aangee vir die gebeurde is die droogte en depressie. Weens 'n geldgebrek en kennelik ook verveling word daar saans na oom Frik se huis gegaan vir kaartspeel en boertige vertellings.

Niemand het aan Let as 'n maat gedink nie, weens haar geskonde gesig: 'n pers vlek oor die een kant van haar gesig. Sy is dus 'n blote toeskouer weens haar *outsider*-posisie.

Beimen word deur Toon Lourens gesien as 'n onbelese, aksiegerigte persoon, terwyl Freddy as belese en ook diepsinnig beskryf word. Volgens die eerste perspektief (selfs getuienis) was oom Frik aandadig en die katalisator van die verhaal, want hy het die voorstel gemaak dat hulle Freddy moet vermom as 'n "meisiekind".

Wanneer Freddy vra oor sy snor, maak oom Frik 'n bepalende gender-opmerking: "Jy kweek 'n nuwe", (...) "en dié keer bemes jy hom van die begin af, om die brakkolle te wys wie is baas" (Wisselstroom, 1990, p. 133). Hiermee kodeer hy vir Freddy as wyfie-agtig. Ook dui die opmerking op 'n bepaalde gesofistikeerde kennis van seksuele voorkeure wat van oom Frik 'n bepalende en aktiewe agent maak in hierdie verhaal.

Ook die belydenis van die verteller dat hulle so "opgewonde soos skoolseuns" (p. 134) was, kanselleer enige gevoel van onskuld uit. Wanneer die fopdosser haar verskyning maak, snak hulle na hul asems: 'n stelling wat bewys dat hulle nie net gewoon toeskouers is van die gebeurde nie.

Ironies genoeg word almal medespelers en aandadig aan hierdie treurspel: Tant Das se hare word die bolla; Freddy dra 'n ou rok van Let; die vrouens gee raad oor hoe hy moet optree en dit was die twee ouer mans se idee. Die verteller se verontskuldiging aanvanklik bevestig hierdie interpretasie; vir hom is 'n grap 'n blote grap. Tog nadat die foto's geneem word, sien hy homself as 'n medepligtige en getuie.

Die gebeure verloop vir Toon Lourens as 'n groteske grap. Ook Beimen se verliefdheid is vir

hom en oom Frik frappant. Wanneer Beimen die niggie, Genoveva weer wil sien, vertrek “sy” egter die volgende oggend reeds na Kimberley.

Dis weer eens oom Frik wat met die voorstel kom dat hy moet skryf aan haar. Maar sake ontwikkel egter verder wanneer Beimen aandrang op 'n foto en Fifi na die plaas moet kom en moet poseer in die klere: so word die hele spel dus weer herhaal of *re-enact* in Freudiaanse terme. Net soos die vertelling van Toon Lourens die gegewe herhaal of dit weer voorstel.

Die poging van die twee ouer mans om die waarheid aan Beimen te openbaar, word deur Fifi geweier. Hiermee word sy emosionele betrokkenheid bevestig en dat hy nie vir Beimen wil beledig nie. Hy was ook bewus van Beimen se betrokkenheid en dat dit hom sou breek.

Uiteindelik is dit weer oom Frik wat met 'n noodlottige voorstel kom, naamlik dat die niggie moet sterf. Hy sou selfs sorg vir die telegram; 'n vreemde inmenging gedagtig aan die feit dat Freddy/Fifi by die poskantoor gewerk het en dit self kon versend. Ironies genoeg sterf Freddy: hy pleeg selfmoord in die mondering asof hy hiermee die aandadigheid van die medespelers wil uitwys.

Die verhaal eindig met 'n onoortuigende verontskuldiging wanneer die verteller die leser wil vra hoe hierdie tragedie sig kon afspeel aangesien hulle almal saam gejag en geswem het. Die leser egter is eerder oortuig van die verteller se gender-bewussyn en latente homoseksualiteit: net 'n ingeligte persoon kan so 'n wrede manipuleerder en medespeler wees.

Aan alles moet 'n einde kom

Die tweede vertelling word gefokus op Freddy McTavish se waarneming van Die Hoek. Die leser wat alreeds die treurspel se einde meegemaak het, vind dan reeds die titel omineus. Ook skryf hy 'n brief - in Engels - wat sy *outsiderskap* stilisties beklemtoon. Waar die eerste weergawe in die eerstevertelling plaasvind, word hierdie verhaal vanuit die derdepersoon-perspektief aangebied.

Freddy se aard word goed deur die verteller uitgebeeld. Veral word Freddy as 'n briëfskrywer geskets teenoor die aktiewe Beimen. Die ander karakters word ook waargeneem en Toon Lourens word verminderend as 'n “filosoof” beskryf.

Die foto's wat Freddy van die landskap neem, is egter wit-en-swart en uit fokus wat 'n resultaat van sy melancholiese gemoedstoestand is. Ook die vriend wat aanvanklik beloof het om te kom kuier, daag nooit op nie. Hiermee word dan ook 'n implisiete verduideliking vir Freddy se betrokkenheid by Beimen gegee: omdat hy afgesluit is van kontak met eensgenote, raak hy betrokke by 'n onmoontlike situasie.

Sy aanvanklike kritiese distansie word opgehef wanneer hy nie meer skinder of skryf oor die boeremense nie. Hy word duidelik deel van die klein netwerk soos reeds beskryf deur Toon

Lourens in die eerste afdeling. En, Freddy fokus ook op die bloedstollende en grensoorskrydende verhale wat die mense in die gemeenskap vertel, bykans as 'n onbewustelike premonisie van sy eie ondergang.

Ofskoon hy die ballingskap vrugbaar bestee deur te teken en Dickens te lees, word die volgende uitspraak gemaak: “Maar daar was aande, veral oor die naweke, wat hulle nie laat inbreek het nie; aande waarop die emosie 'n ander fokus wou hê as boeke; aande waarop hy verlate was, en mense wou hê, of beter gesê: een bepaalde mens. Maar dít het hy te laat besef” (1990, p. 137). Die verteller of stem is dus bewus van die voortstuwende ramp wat die leser alreeds vanuit Toon Lourens se perspektief aantref.

Ook word die tersaaklike gender-aanwysing vir die leser gegee oor Freddy se seksualiteit: “Hy kom mooi uitgevul uit die kamer uit, met rooi lippe en wange, en sy strooigeel hare saamgevat in 'n bolla; 'n effens vulgêre vrou miskien, maar met 'n plus-kwaliteit wat nie te ontken is nie” (p. 138). Die persoonlike verteller is eweneens bewus van die ontluikende homoseksualiteit in Freddy se persoonlikheid en die feit dat die omstanders van hierdie insident 'n grap maak. Die werklike behoefte van Freddy aan Beimen en omgekeerd reduseer hulle tot 'n groteske grap omdat 'n gender-afwyking binne die boere-verwysingsraamwerk onaanvaarbaar en ondenkbaar is. Slegs as dit paradeer as grap of uitgespeel word as 'n sirkus kan dit “hanteer” word.

Beimen se behoefte om verdere kontak in die vorm van briewe met die niggie te hou, word ook hier beklemtoon. Dit is egter Freddy wat die briewe namens Beimen moet skryf aan die niggie - omdat Beimen nie die ware identiteit van Freddy besef nie. In verhale van transvestiete en fopdossers speel die rol van die ware identiteit en ander karakters se blindheid om waarheid van spel te kan onderskei, 'n belangrike rol: vide **The crying game** in hierdie verband. Die hele verhaal wentel om hierdie blindheid van Beimen.

Die verlange na kontak word aanvanklik deur middel van briewe besweer; later is daar ook 'n behoefte aan foto's: 'n ironie dat die geliefde net deur *representasie* gevind kan word. Wanneer Freddy dan poseer vir 'n foto is die medespelers onthuts dat die spel nog voortduur - waarskynlik omdat hulle nie verder kon afloer nie, maar ook omdat die grense van die grap sodoende oorskry word: dit mag nou 'n werklike emosionele verbintenis word.

Freddy vrees Beimen se vergeldingsdrif: daarom die voorstel dat die niggie moet verongeluk, trou of buiteland toe gaan. En ironies genoeg is dit presies wat met die niggie gebeur: met sorg asof vir 'n huwelik word Let se rok aangetrek en die selfmoorddaad is dan 'n huwelik en 'n binnetrede van die mees ekstreme buiteland, te wete die dood. So tref Beimen, die “huweliksmaat”, sy geliefde aan.

Die boodskap van die tweede perspektief is dat slegs binne die domein van die dood die liefdesafwyking geduld kan word waarmee klassieke tekste soos Tristan en Isolde geaktiveer word.

En hadde de liefde I

In die derde afdeling word daar personaal gefokus op Beimen Botes se waarnemings van die insident. Dit blyk dat hy gemeenskap gehad het met Freddy en besef dat hy nie 'n vrou is nie. Hy wil terugkeer om te gaan kyk na wat gebeur het. Hiermee aktiveer Aucamp tekste soos Lot se vrou en Orpheus en Euridice: 'n psigologiese toestand van onmoontlikheid om die geliefde/droom/illusie ooit weer *ongeskonde* te kan besit.

Hy gaan slaap dan en droom nie van Genoveva nie, maar van die *geskonde* Let: die soektog na die Volmaakte Geliefde word gefnuik deur die binnetrede van Let wat die onvolmaakte simboliseer. Hierna gaan swem hy, wat as't ware 'n verdere afdaal in die onbewuste simboliseer.

Beimen Botes se skuldgevoelens en onvermoë om sy eie aard te aanvaar, is die fokus van hierdie vertelling. Hy ervaar konflikterende emosies en die grapmakers moet die blaam ervaar. Tog is dit duidelik dat hy voortgegaan het met die liefdesaksie selfs nadat hy Freddy se ware aard ontdek het. (Sy woede en teleurstelling het hy in die liggaam geledig, maar die leser sou kon byvoeg: teleurstelling met die ontdekking van sy ware aard.)

In sy rekonstruksie van die aand blyk dit dat sy soeke na liefde hom verblind het. In terugskoue besef hy dat hy mislei is deur die grapmakers, die lamplig en die *mise-en scène*. Ook besef hy dat Freddy sy onbeholpe gevoelens geleerd vertaal het aan die niggie.

Wanneer Freddy hierdie briewe aan die niggie geskryf het, het hy gelukkig gevoel. Hiermee word 'n subtiele aanduiding gegee van Beimen se homoseksualiteit en dat hy dit slegs kon aanvaar wanneer Freddy as vrou poseer het.

Hierom die teenstrydige emosies van homself seksueel wreek op Freddy en begeerte. In die slotparagraaf word hierdie interpretasie bevestig. Hy wil Freddy sien *sonder* sy vervalsing (“sonder smeersels en vals hare”), maar die onthulling van die werker dat Freddy vermink is, verhoed hom.

En hadde de liefde II

Die slotvertelling fokus op die Van Onselens, en meer spesifiek, hul verminkte dogter, Let se perspektief, aangebied vanuit 'n derdepersoon of personale perspektief, 'n vertelwyse wat intiem-onthullend is oor 'n karakter se diepste emosies.

Let se ironiese aanslag, wat soms tot sinisme versuur, word hier beklemtoon. In bitter oomblikke sal sy dan ook sê dat sy haar as 'n *clown* kan verkoop. Hierdie uitspraak posisioneer haar reglynig teenoor Freddy: hy kan homself opmaak, terwyl sy reeds deur 'n geboortevlek geskend is.

Haar medepligtigheid is dan duidelik. Weens 'n gevoel van onvervuldheid wil sy wraak neem op Beimen wat nie in haar belangstel nie en Freddy wat wel kan transformeer in 'n liefdesobjek waarin Beimen sou belangstel. Let daarenteen kan nie transformeer nie. Hierom doen sy mee aan die grap.

Haar wrewel jeens Beimen kom duidelik in hierdie perspektief na vore. Sy is 'n soort diensmaagd of dienende Martha vir hom (wat selfs aan sy klere ruik om iets heimliks van hom te kan besit). In 'n gedagtestroom dink sy: "Laat dit breek. Laat iets gebreek word, iemand of iets" (Wisselstroom, 1990, p. 145).

Haar teenstrydige emosies (enersyds liefde; andersyds verwyrt en verbittering) maak van haar 'n ambivalente karakter binne hierdie drama. (Reeds haar naam Let dui ook op 'n lesbiese aard). Sy is negatief oor oom Frik en Toon Lourens en haar positiewe gevoelens jeens Freddy kom duidelik na vore. Hy is 'n vertroueling en gespreksgenoot. Maar slegs ten dele, omdat hy haar objek van begeerte se aandag trek. In Toon Lourens vind sy ook 'n bondgenoot, omdat hy voor Freddy se koms weer op Beimen se vriendskap kon aanspraak maak.

Let word ook as 'n vrou met manlike eienskappe getipeer in hierdie vertelling wanneer sy Freddy skeer. Hieruit kan ons dan aflei dat sy eweneens bewus is van ander gendermoontlikhede en sodoende die mans teenoor mekaar kan opstel.

Wanneer Freddy uiteindelik selfmoord pleeg, is Let die praktiese persoon wat help om die lyk uit te lê, maar haar ambivalensie word benadruk deur die versugting dat dit liewers Beimen se lyf moes wees. Nie net die lyf wat sy seksueel begeer nie, maar die persoon wat sy dood wens.

Hierdie vernuftige vertelling werk met etlike sleutels ten einde die gender-spel vir die leser uit te werk:

In die eerste afdeling, *'n Grap is 'n grap* word die vertelling rondom die raaisel gekonstrueer. In die tweede afdeling, *Aan alles moet 'n einde kom*, word daar verwys na foto's wat uit fokus is. Die derde afdeling, *En hadde de liefde I* word veral die onbewuste (die water en drome van Beimen) op die voorgrond geplaas, terwyl in die slotafdeling *En hadde de liefde II*, daar na die sirkus verwys word as 'n sentrale metafoor.

Die vier verhale gee dan vier perspektiewe op 'n gebeurtenis wat rondom 'n gender-konstruksie gebou is, naamlik die van die transvestiet of *cross-dresser*. Die verhaal werk telkemale met die beginsel van *uitstel* of *différance*: 'n grap waarin die toehoorder die teiken is; 'n brief waarin emosies nie dadelik die ontvanger bereik nie; 'n foto wat 'n representasie van die werklike persoon is; 'n droom wat 'n begeerte of drang simbolies en dikwels verwronge na vore bring; 'n sirkus waarin mense soos dwerge of ander geskondenes 'n rol vertolk.

Hierdie uitstelproses word gerepresenteer in die vorm van 'n verhaal wat net 'n perspektief op of interpretasie van die gebeurde is.

In Derridaanse terme, funksioneer hierdie vertelling rondom uitstel of *différance*: elke verhaal word verklaar in terme van 'n ander verhaal of signifikasie. In Lacaniaanse terme speel hierdie tragedie sig af omdat die wet van die vader oortree word. As die twee hoofrolspelers net voor die toeskouers die spel gespeel het, was die tragedie verhoed. Maar omdat die Wet van die Vader oortree word, loop alles skeef. Beimen is veronderstel om by 'n vrou betrokke te raak. Oom Frik en Tant Das staan vir hierdie orde, maar hulle geskonde dogter is vir hom onaanvaarbaar.

Toon Lourens, met suggesties van 'n implisiete belangstelling in Beimen, is op die reële vlak vir Beimen onaanvaarbaar. Beimen kan egter wel sy homoseksuele natuur erken wanneer 'n man vermom as 'n vrou tot hom toenadering soek. Wanneer die spel-verbintenis as onmoontlik uitgewys word, word die orde versteur. Die verhaal aktiveer ook die idee van die *pharmakos* of sondebok.

Iemand wat buite die orde bestaan maar wat bekend genoeg met die orde is sodat die offer genesing vir die gemeenskap kan bring. Derrida se herlesing ("Plato's Pharmacy" in **Dissemination**) van filosofie aktiveer hierdie onsekerhede wat betekenis meebring. Freddy se selfmoord verlos almal van hul gender-ambivalensies en latente homoseksualiteit. Op hierdie primordiale prosesse word in die volgende hoofstuk uitvoerig ingegaan.

Hoofstuk 3

BIBLIOGRAFIE

- Austen, Roger: **Playing the game. The homosexual novel in America.** The Bobbs Merrill Company, Inc., New York. 1977.
- Aucamp, Hennie: **Volmink.** Tafelberg, Kaapstad. 1981.
- Wisselstroom. Homoërotiek in die Afrikaanse verhaalkuns -'n Bloemlesing.** Human & Rousseau, Kaapstad. 1990.
- Barthes, Roland: **S/Z. An essay.** Vertaal deur Richard Miller, Hill and Wang, New York. 1970/1974.
- Bullough, V. en B.: **Cross dressing, sex and gender.** University of Pennsylvania Press, Philadelphia. 1993.
- Derrida, Jacques: "Plato's Pharmacy" in **Dissemination.** Athlone Press, London. 1972/1981.
- Ekins, R. en King, D. (redd.): **Bending genders: social aspects of cross dressing and sex changing.** Routledge, Londen. 1996.
- Foucault, Michel: **Herculine Barbin: being the recently discovered memoirs of a nineteenth-century hermaphrodite.** Vertaal deur Richard McDougall. The Harvester Press, Sussex. 1980.
- The history of sexuality. Volume 1: An introduction.** Vertaal deur Allen Lane. Penguin, Londen. 1976/1979.
- Gallop, Jane: **The daughter's seduction - feminism and psychoanalysis.** Cornell University Press, Ithaca. 1982.
- Garber, Marjorie: **Vested interests - crossdressing & cultural anxiety.** Routledge, Londen. 1992.
- Hambidge, Joan: **Die ek-verteller in die belydenisroman. M.A.-skripsie.** Universiteit van Pretoria. 1982.
- Johnson Barbara: "The Critical Difference: Balzac's 'Sarrasine' en Barthes's 'S/Z'" opgeneem in **Untying the text - A post-structuralist reader** (red. Robert Young). Routledge & Kegan Paul, Londen. 1981.
- Lacan, Jacques: **Écrits - a selection.** Vertaal deur Alan Sheridan. Tavistock, Londen. 1966/1977.
- Paglia, Camille: "An eye for the birds" **Sunday Times Lifestyle**, 19 Julie 1998.
- "Highbrow peep show will grace New York", **Sunday Independent**, 12 Julie 1998.
- Sex, art and American culture.** Viking, 1993.
- Sexual personae - Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson.** Penguin, Londen. 1991.
- Vamps & tramps.** Vintage Books, New York. 1994.
- Singer, June: **Androgyny - towards a new theory of sexuality.** Routledge & Kegan Paul, Londen. 1977.

Films

Debbie does Dallas. Camille Paglia, 1997. VSA.
Holy Smoke. Jane Campion, 2000. Australië.
Kiss of the spiderwoman. Hector Babenco, 1985. Brasilië.
Marnie. Alfred Hitchcock, 1964. VSA.
M. Butterfly. Frédéric Mitterrand, 1995. Frankryk/Japan/Brittanje/Duitsland
Ma vie en rose. 1997. Frankryk.
Priscilla Queen of the desert. Australië. 1994.
The crying game. Neil Jordan, 1992. Brittanje.
The wizard of Oz. Victor Feling, 1939. VSA.
To Wong Foo, Thanks for everything! Julie Newmar. Beeban Kidron, 1995. VSA.
Some like it hot. Billy Wilder, 1959. VSA.
Tootsie. Sydney Pollack, 1982. VSA.
The family plot. Alfred Hitchcock, 1976. VSA.
Victor/Victoria. Blake Edwards, 1982. VSA.

Hoofstuk 4

GENDER EN DIE PRIMORDIALE

Moderne literatuur-teorie is tans meer Freudiaans/Lacaniaans as Jungiaans gerig waarskynlik vanweë die wêreldwye invloed van Franse (Post)Strukturalisme. In 'n vroeër edisie van Robert Con Davis se **Contemporary literary criticism** (1986) verskyn 'n *essay* wat later weggeval het: "Iris Murdoch's **A severed head: The Evolution of Human Consciousness**" deur Isaiah Smithson.

Uit hierdie weglating kan die leser dan duidelik aflei dat die konvensioneel-Jungiaanse of Freudiaanse benaderings tot die letterkunde verdring word deur die PostStrukturaliste en die volledige *oeuvre* van Harold Bloom neem sterk standpunt teen 'n benadering wat volgens hom die kreatiewe energie of krag van 'n teks ontken.

Smithson se *essay* is wel tersaaklik vir 'n studie waarin die primordiale 'n belangrike afdeling is. En hierdie hoofstuk word ook om bedoelde redes presies in die helfte van die studie geplaas aangesien dit op elke afdeling 'n onbewustelike invloed het.

Die roman (teks/narrasie) is gelyk aan die mite, vir Smithson. In hierdie opsig sluit die studie aan by die werk van Maud Bodkin en Northrop Frye, twee teoretici wat belangrike werk oor primordiale patrone in die letterkunde gedoen het. Vir Frye in **Anatomy of Criticism** representeer die gedig 'n argetipiese patroon en is dit nie net struktuur van woorde of 'n "glancende kiemcel" nie.

Sylvia Brinton Pereira se **Descent to the goddess: a way of initiation for women** (gepubliseer in 1981) ondersoek die wegbeweeg van die patriargie en die ontdekking van die (vroulike) self. Die vrou word weggeneem van die moeder en oorheers deur die patriargale *ouroboros*. Pereira meen dat die oplossing 'n soektog is na die dormante godin in die onderbewuste ("so much of the power and passion of the feminine has been dormant in the underworld - in exile for five thousand years", p. 8).

Sy maak ons attent daarop dat daar vele mites bestaan oor die soektog na die godin: die Japannese Izanami, die Griekse Kore-Persephone, die Romeinse Psyche, feeërhale oor die Moeder Hulda of Baba Yaga en die gemmerbrood-heks.

Die oudste mite in hierdie verband, meen sy, staan geskryf op kleitablette van die derde millennium V.C., genaamd "The Descent of Inanna", 'n Sumeriese Koningin van Hemel en Aarde. (Daar bestaan ook twee Akkadiese weergawes, "Ishtar's Descent").

Verban uit die Hemel en van die Aarde, vertrek sy na die Ondermaanse en sy versoek Ninshubur, haar vroulike vertroueling om die vadergode aan te roep as sy nie binne drie dae terugkeer nie.

In June Singer se studie, **Androgyny - towards a new theory of sexuality** (1977), word daar ook aangesluit by 'n Jungiaanse siening van die persoonlikheid. Haar basiese vertrekpunt is dat die manlike nie sonder die vroulike kan bestaan nie en dat die een nie verhewe bó die ander is nie.

Sy onderskei eweneens verskillende gender-posisies en volgens haar is die verskil tussen seks en gender die volgende: “Sex (maleness and femaleness) and gender (masculinity and femininity)” (Singer, 1977, p. 25). Verder sien sy androgeniteit as 'n ideaaltoestand binne die sogenaamde “New Age”-beweging. Dit moet egter nie verwar word met hermafroditisme ('n fisiese afwyking) of biseksualiteit ('n psigiese projeksie) nie. Sy definieer dit as volg: “The new androgyne is not in confusion about his or her sexual identity. Androgynous men express a natural, unforced and uninhibited male sexuality, while androgynous women can be totally female in their own sexuality. Yet neither tends to extremes: Men do not need to exude machismo, or women to pretend a naïve and dependent character. Excessively polarized personality types thrive in a culture that demands the repression of certain natural tendencies while people are developing the so-called 'masculine' and the so-called 'feminine' traits which society considers to be appropriate for each sex. Androgynous individuals allow these repressions in themselves to be lifted; not in order to prepare a way for living out sexual impulses so much as in order to permit what has been repressed to return and to be reintegrated into conscious awareness” (Singer, 1977, p. 33).

Vir haar is androgeniteit eerder 'n intra-psigiese proses, terwyl biseksualiteit 'n inter-persoonlike keuse is wat die individu maak.

Singer se studie ondersoek die mites van verskillende kulture en hoe androgeniteit daarin manifesteer. Haar studie het 'n Jungiaanse onderbou en sy benadruk dat alles deur die psige waargeneem word. Sy skryf: “(the) psyche, that indefinable apparatus through which perception takes place and by which perception is transformed into knowledge. Myth is the speech and the imaginings of the psyche, it is our way of expressing ourselves from the inside out. Myths speak to every disposition and to every point of view” (Singer, 1977, p. 91).

Singer se studie karteer die bestaan van androgeniteit in die mitologie. Sy beweer ook dat as 'n mens die Ou-Testament in die oorspronklike lees (sy was met 'n rabbi getroud) dan word God se manlikheid en vroulikheid in die oorspronklike Hebreeus beklemtoon. Volgens haar het die vertalers hierdie aspek uitgesny en sy baseer haar interpretasie op **The Kabbalah unveiled**, en meer spesifiek, die inleiding van Knorr von Rosenroth.

Sy betrek ook die astrologie - alhoewel met skepsis - in hierdie studie: “My first objection had to do with the fact that the entire system of astrology was based on ancient and now obsolete observations of earth and sky and their relationship” (Singer, 1977, p. 104). Ongeveer 3000 V.C. het die Sumeriërs reeds die universum gekarteer. Die hele mensdom was deur die goderyk beheer en veral die hemelse liggame het 'n invloed op hul gedrag gehad. Die rasonale Grieke het die sisteem verander en Ptolemeus, die Aleksandrynse filosoof wat in die tweede eeu N.C.

geleef het, het die aannames verander in die geosentriese sisteem, oftewel die Ptolemeuse siening. In hierdie filosofie was die aarde die sentrum met water, aarde en lug as die belangrikste elemente.

Hieromheen het die maan en son beweeg, en die vyf planete: Mercurius, Venus, Mars, Jupiter en Saturnus. Hieragter het die sterre beweeg en die hemel, oftewel die huis van die gode.

Die Grieke het hierdie sisteem herskryf en vandag weet ons dat die aarde nie meer die sentrum is nie. In die Middeleeue was Astrologie en Astronomie sinonieme begrippe. Dis eers met die Kopernikaanse en Newtoniaanse rewolusie dat hierdie sieninge radikaal verander het (Singer, 1977, p. 105 in die afdeling “Zodiacal Man as Macrocosm”).

Ook Plato se siening van androgeniteit word sorgvuldig behandel: ons was eens almal manlik en vroulik. Die mens het in hubris die gode uitgedaag en Zeus het 'n verdeling voorgestel ten einde hulle te verneder. Tog kon hulle hierna niks sonder die ander doen nie en uit deernis het Zeus 'n nuwe plan bedink.

Waar hulle eers rond was: twee koppe, vier ore, vier liggaamsdele - kon hulle ook regop loop. Nou het Zeus dit so bedink dat dit wat agter is na vore draai sodat hulle mekaar kan bevrug.

Dit verklaar dan die soeke na die ander helfte wat geluk en bevrediging veronderstel. (Psigoanalise, en meer spesifiek Lacaniaanse psigoanalise, beklemtoon ook die Ander as 'n projeksie uit die self.)

Singer wys daarop die androgeen 'n argetipe in die kollektiewe onbewuste is: onvervulde potensiaal of begeerte (Singer, 1977, p. 119). En juis omdat dit 'n argetipe is, het dit so 'n besonder sterk invloed. Indien dit negeer word, dan is dit die skaduwee waarvan Jung praat of die *return of the repressed* in Freudiaanse terme.

In die hoofstuk “The Philosopher's Stone In Alchemy: The Androgyne Imprisoned in Matter” verwys Singer veral na Jung se alchemistiese studies. Die alchemisme bring 'n versoening tussen die spirituele en die materiële, dit wil sê, dit is 'n versoening van die moontlike en onmoontlike. Gnostisisme is die *mater alchimica*. Die *nous* (spirituele) het afgekom in die vorm van 'n duif of slang en word opgevang in die *physis* (Singer, 1977, p. 136).

Sy betrek die alchemisme om Jung se idee dat die opposisies in die persoonlikheid (die Jin/Jang) moet versoen ten einde heelheid te bereik.

Uiters waardevol is die tabel wat sy aanbied in navolging van Robert Ornstein (Singer, 1977, p. 22):

THE TWO MODES OF CONSCIOUSNESS

A TENTATIVE DICHOTOMY

WHO PROPOSED IT?

Many sources	Day	Night
Blackburn	Intellectual	Sensuous
Oppenheimer	Time, History	Eternity, Timelessness
Deikman	Active	Receptive
Polanyi	Explicit	Tacit
Levy, Sperry	Analytic	Gestalt
Domhoff	Right	Left (side of body)
Many sources	Left	Right Hemisphere
Bogen	Propositional	Appositional
Lee	Lineal	Nonlinear
Luria	Sequential	Simultaneous
Semmes	Focal	Diffuse
I Ching	The Creative	The Receptive
	Earth	heaven
	Masculine	feminine,
	Yang	Yin
I Ching	Light	Dark
I Ching	Time	Space
Many Sources	Verbal	Spatial
Many Sources	Intellectual	Intuitive
Vedanta	Buddhi	Manas
Jung	Causal	Acausal
Bacon	Argument	Experience

En ook natuurlik: die klassifikasie tussen manlik/vroulik wat volgens Singer opgehef moet word. In aansoeke en vorms is dit dikwels die bepalende faktor vir die aansoeker: is jy manlik of vroulik? In sekere kontekste kan dit dikwels tot diskriminasie lei.

Soos Singer skryf: "I do not undervalue sexuality as a major channel for energy in its physical and psychological manifestations. However, I believe it is time to re-examine the customary superimposition of the sexual designation upon every aspect of human life, and the accompanying assumption that what we are used to calling 'masculine' and 'feminine' are basically related to sexuality *per se* (1977, p. 231).

As 'n mens dan binne die raamwerk van Singer se denke en haar behandeling van die Oosterse en primordiale kyk na byvoorbeeld twee verskillende Tarot-pakke, te wete die **Morgan-Greer-Tarot** en die **Medicine Woman**, kan 'n mens ook duidelik die verskille sien tussen 'n manlik-georiënteerde Tarot-stel en 'n vroulik-georiënteerde Tarot-stel.

Net deur te kyk na die voorstellings in die Major Arcana word daar al 'n verskil geregistreer. Die **Morgan-Greer**-stel werk met stereotipe manlik/vroulike voorstellings, wyl die **Medicine Woman** weer 'n duidelik vroulike weergawe gee. Ook die interpretasies verskil daadwerklik: in eersgenoemde geval is dit meer daadkragtig; in die tweede geval werk dit met die idee van heling, van die ontdekking van die Anima in die self.

Byvoorbeeld:

Die High Priestess II word soos volg beskryf in die **Morgan-Greer**-stel:

“Penetrating intuition and foresight are aspects of her wisdom and mystery. Her acute mind could be applied to the sciences.

Reverse:

Impatient, self-centered, superficial in knowledge.”

Hierteenoor word **High Priestess** benoem as die Seeker in die **Medicine Woman**: “Take personal responsibility. Your body is trying to give you a message. Listen to it. Look inside for the answers.”

Die **Emperor IV** in die **Morgan-Greer**-stel word soos volg omskryf:

“A mature man with conviction and the ability to execute plans and ideas. He maintains an overview of all situations with stability, control and reason.

Reverse:

Shortsighted and unreasonable.”

Sy eweknie is **Command**: “You are in a position of power. Take charge. Put your deeply held convictions into action now. Set up a structure to allow this.” (Ons kom later hierop terug).

'n Studie wat hierdie primordiale prosesse ondersoek en veral die argetipe van die *wild woman* wil beklemtoon is Clarissa Pinkola Estés se **Women who run with the wolves** (1992). Dit dra die sub-titel “*Contacting the power of the wild woman*”.

Estés is 'n Jungiaanse sielkundige en 'n *cantadora* (storieverteller) wat meen dat ons deur die psigies-argeologiese prosesse weer die vrou se dooie psige lewend maak. In hierdie studie word die intuitiewe of instinkmatige beklemtoon - net soos Bridges in haar Tarot-stel doen. In hierdie afdeling oor die primordiale en meer spesifiek, 'n primordiale benadering tot die letterkunde, kan die feit dat hierdie studie deur 'n vrou geskryf word, nie geïgnoreer word nie. Hierdie is dus die mees radikale benadering tot gender: die skrywer erken 'n spesifieke posisie wat teen die

manlike tradisie ingaan.

Dit beteken nie 'n vermindering van die manlike posisie nie, maar net 'n aktivering van die vroulike benadering wat dikwels gereleveer word tot 'n **African Gender Institute of Women Studies** aan universiteite wat die opposisie net verder verstewig en die hiërargië bevestig. Hierdie studie wil die ander kant na vore bring ten einde die sirkel te voltooi.

Bridges onder meer meen dat ons te veel rolle na buite moet vertolk sodat die anima beseer raak. Estés argumenteer in haar studie - wat 'n praktiese soeke is na primordiale prosesse in die onbewuste - dat die soeke na die “wild woman” (kreatiewe energie/libido/die instinktiewe) 'n balans kan bring in ons lewe wat te sterk animus-gerig is.

Women who run with the wolves is 'n belangrike studie vir enige gender-boek wat met transformasie of wonde werk. In die dertiende hoofstuk “Battle Scars: Membership in the Scar Clan” word verwonding en uiteindelijke genesing te berde gebring. Vir solank as wat die wond nie besê of geartikuleer kan word nie, bly genesing ónmoontlik.

Dit gaan om die sogenaamde *secret story*. Oor die morele of sosiale reëls wat 'n vrou oortree (het). En hierdie oortreding kan lei tot emosionele of fisieke geweld. Trouens, vrouens word dikwels deur ánder vrouens méér skade berokken omdat sekere vrouens die guns van die patriargie wil wen deur as sedebewakers, morele polisie of dies meer op te tree. Hulle word dikwels (onbewustelike) mede-spelers aan die patriargie deur uit te wys welke vroue “oortreders” is.

Of vrouens kan dit gewoon as problematies ervaar dat sekere gedragspatrone vir mans aanvaarbaar is, maar vir vroue nie. Maar argumenteer Estés (1992, p.375), solank as wat die vrou nie in staat is om hierdie geheim te deel nie, kan sy nie funksioneer nie en is sy afgesny van al haar instinktiewe kragte. Sy skryf: “So, these shame-filled secrets women carry are old, old tales. Any person who has kept a secret to her own detriment has been buried by shame. In this universal plight, the pattern itself is archetypal: the heroine has either been forced to do something or, through the loss of instinct, has been trapped into something. Typically, she is powerless to right the sad condition. She is in some way sworn or shamed into secrecy. She complies for fear of loss of love, loss of regard, loss of basic subsistence. To seal the secret further, a curse is placed upon the person or persons who would reveal it. A terrible something or other is threatened if the secret is ever revealed” (1992, p. 376). Geheime, aldus Jung, blokkeer ons onbewuste.

In hierdie afdeling oor wonde wys Estés daarop dat die wond 'n integrale deel van vrou-wees is en dat 'n mens altyd iemand anders verwond op bykans dieselfde wyse waar, of in dieselfde area, waarin jy gewond is. Ook kom die *scapegoat* hier ter sprake. Maar: wonde word uiteindelik letsels en vorm deel van 'n mens se onbewustelike waarneming en jou vermoë om iets beter te begryp.

In *LA SELVA SUBTERRÁNEA*, oftewel “Initiation in the Underground Forest” word die

onbewuste gekarteer na aanleiding van die verhaal “The handless maiden”. Hier word “*participation mystique*” (na aanleiding van die antropoloog Levy-Bruhl) aangewend of dit wat die Freudiane *projektiewe identifikasie* noem. Dit is wanneer die grense tussen die persoon en dit wat hom steur verdwyn. (Storievertellers noem dit *sympathetic magic*) (1992, p. 387).

In die proses van individuasie beklemtoon sy in navolging van Jung drie alchemistiese fases: die *nigredo* (swart) fase; die *rubedo* (rooi) of opofferende fase en die *albedo* (wit) of herstellende fase. Hieraan word die argetipe van die wandelaar gekoppel: die ewige *outsider* oftewel die persoon wat buite die struktuur van die gemeenskap of familie beweeg.

Die onbewuste is 'n gevaarlike terrein wat die ego kan oorweldig met sy energie. Niks gaan hierin verlore nie: dit berg al die argetipes, aanwysings en reëls ten einde te kan individueer. Die buite-kyk maak dan plek vir die binnewaartse reis.

Estés beklemtoon ook die funksie van trane (water) in primitiewe verhale. Water het 'n sterk helende funksie en wanneer die persoon huil, is dit dan juis omdat daar vir die eerste keer kontak gemaak word met die gevaarlike onbewuste.

Dit is dan ook interessant dat dieselfde prosesse byvoorbeeld aanwesig is in Eugène N. Marais se **Dwaalstories** wat beslag gekry het in die twintigerjare. 'n Mens sou kan aanvoer dat Outa Hendrik, die oorspronklike storieverteller, in wese net die kragte van die Boesman-onbewuste vir ons blootstel en dat Marais in staat was om dit te kan “vertaal”. Die verhale volg ook die struktuur of patroon van 'n reis na die onbewuste. So gelees word dit ook 'n vergestaltung van Marais se eie onbewuste.

Die duisterhede in hierdie vertellings het nie net te make met die onbekendhede ten opsigte van die Boesman-kultuur nie, maar ook dit wat Jung die verblinding noem wat die persoon deurgaen in die proses van individuasie. Estés skryf: “The psyche always shadows its own process” (1992, p. 417).

Die verskillende stappe word deur Estés aangetoon met die *conjunctio* (oftewel die versoening van die teenoorgestelde pole) as 'n soort alchemistiese proses. Wanneer hierdie opposisies 'n konstellaat vorm (Jung noem dit die spanning van teenoorstaandes), vind die ego geluk. Freud benoem dit as *bifurcation*, 'n proses waarin die essensiële posisie of houding van die psige verdeel word: wit/swart; goed/sleg. Estés vervolg: “Among storytellers, this state is called *twice-born*. It is the time where a second birth occurs through a magical source, and whereafter the soul now lays claim to two blood-lines, one from the physical world, one from the world unseen” (Estés, 1992, p. 426).

In die **Dwaalstories** kan 'n mens ook 'n verbintenis sien met dit wat Freud die *unheimliche* ('n begrip gemunt in 1919 en waarvan Marais beslis sou kennis dra) noem: die onverklaarbare, die geheimsinnige of bo-natuurlike. Die *unheimliche* (*uncanny*) bepaal die struktuur van die **Dwaalstories**: dit is vertellings wat op twee vlakke afspeel naamlik die reële en die on-reële; die bewuste en onbewuste.

Eweneens is daar sprake van die Jungiaanse *enantiodromia*, die terugbeweeg in en teen die chronologiese tyd en die aanvaarding van sikliese of irreële tyd. In moderne terme dra hierdie tekste 'n *aporia* (soos Paul de Man dit toepas in **Blindness and insight**. 1971/1983) of 'n blindheid/teenstrydigheid. Dit is tekste wat nie oop-maak nie, maar juis die duisterhede na vore bring omdat elke verwagting van die leser ondermyn word.

Estés wys daarop dat die onbewuste 'n sterk destruktiewe element in sig dra wat in verhale op verskillende maniere na vore kom. In Yslandiese verhale, byvoorbeeld, is die destruktiewe mag, Brak, die ysman. Sy stel dit so: “In Freudian terms, this destructive force would be said to emanate from the id, a dark, indefinite, but infinite psychic land where, scattered like wreckage and made blind from lack of light, live all forgotten, repressed, and repulsive ideas, urges, wishes, and actions. In this psychoanalytic milieu, bringing them to consciousness, describing, naming, and cataloging them, in order to leach their potency” (Estés, 1992, p. 438).

Sy verwys na 'n vertelling uit hierdie wêreld wat sterk gekoppel is aan Freud se siening van die *uncanny*: 'n ysman vermoor 'n vrou wat sy liefde verwerp met 'n ysblok in die vorm van 'n mens. Die ysman en sy wapen smelt die volgende dag in die son weg. Beide die moordwapen en die moordenaar het verdwyn. Die volkome moord dus.

Hierdie soort proses koppel sy aan die ondermyning of destruksie wat in die self opgesluit lê: dikwels is 'n mens verantwoordelik vir jou eie destruksie. Dikwels lê motiewe van destruksie ook in verhale opgesluit en E.A. Poe se **The purloined letter** (vide Hoofstuk 5: *Gender en Humor*) beklemtoon in welke mate die sleutel juis dit is wat 'n mens miskyk of mislees.

Die belangrikste waarde van **Women who run with the wolves** is die afwisseling tussen fabel/verhaal/feëverhaal en die uiteindelijke toepassing of kommentaar daaromheen. Sy gebruik bekende verhale ten einde die argetipiese kwaliteite van hierdie verhale te illustreer. In die afdeling “Making Territory: The Boundaries of rage and Forgiveness” gebruik sy 'n klassieke Japannese verhaal, “*Tsukina Waguma*” (“*The Crescent Moon Bear*”), 'n verhaal wat handel oor 'n vrou wat haar man emosioneel verloor het weens sy blootstelling aan die oorlog.

Sy besoek 'n geneser wat haar van praktiese raad bedien. Die man kan genees, maar hiervoor word 'n spesiale bestanddeel benodig: 'n haar van die maanlig-beer se keel. As sy hierdie haar terugbring, sal haar lewe weer normaliseer. In die fabel word die vrou se stryd uitgebeeld. Sy moet aanvanklik die beer met kos omkoop en wanneer sy dan wel die haar na vele omswerwinge en teenstand in die hande kry, neem sy die haar na die geneser.

Wanneer die geneser die haar sien, erken sy dat dit 'n outentieke haar is. Sy gooi dit dan onverwags in die vuur tot groot ontsteltenis van die vrou. Die geneser herinner haar egter aan al die opofferinge waarmee die proses gepaard gegaan het. Dit, beveel die geneser, is wat sy moet onthou en toepas wanneer sy met haar man praat.

Hierdie verhaal lewer ook implisiete gender-kommentaar: die vrou wat afhanklik is van die man

se emosionele goedkeuring en wat geïntimideer voel deur sy passiewe aggressie. Sý neem dit op haar om 'n oplossing te vind en hiermee word 'n belangrike argetipe na vore gebring: die vrou as die aktiewe vredemaker en behager; die man as die swygende aggressor.

In haar vernuftige analise konfronteer Estés die effek van woede op die psige (“Rage as Teacher”). Haar siening van die *descansos* (letterlik die kruise langs 'n pad waar mense gesterf het in Suid-Amerikaanse plekke) of mylpale is tersaaklik: elke ervaring verander ook die waarneming van die self en van ander.

Ofskoon die verskillende afdelings sterk vrou-gerig is, is dit nie anti-man nie. Sy vra haarself byvoorbeeld af of die energie in die vroulike psige noodwendig die *animus* hoef te wees, soos Jung aantoon. Sy dink eerder dat dit ook 'n vroulike energie is en in die afdeling oor kreatiwiteit (“Clear Water: Nourishing the Creative Life”) beklemtoon sy dat kreatiwiteit te make het met die kapasiteit om energie reg te kan kanaliseer.

Dit is vir sowel die manlike as die vroulike psige relevant. Daar word ook nie verminderend geskryf oor die manlike psige nie: “However, many women psychoanalysts, including myself, have, through personal observation, come to refute the classical view and to assert instead that the revivifying source in women is not masculine and alien to her, but feminine and familiar. Nevertheless, I believe the masculine concept of animus has great relevance” (1992, p. 310).

Tog kodeer sy wel negatiwiteit met die aanvalle van die manlike animus wat die vrou aanval en as't ware van binne verteer (1992, p. 314). Maar wanneer daar 'n regte balans bestaan tussen die animus en haar ander psigiese kapasiteite, funksioneer dit nie as 'n negatiewe invloed nie: “Further, animus is an element of women's psyches that must be exercised, given regular workouts, in order to be able to act. If it is neglected in a woman's psyche, it atrophies, exactly like a muscle that has lain inert too long” (p. 312).

Daar word dus gesoek na 'n balans tussen die meditatiewe en die uitwaartse optrede en hierom is dit dan tog belangrik om die animus te aktiveer in die vroulike natuur. In hierdie opsig is **Women who run with the wolves** 'n teks waarin die feministiese nie as eensydig gesien word nie soos 'n mens dikwels aantref in werke van hierdie opset. As psigoanalitiese studie en handleiding argumenteer dit vir balans tussen die verskillende genders en veral vir balans in die self.

In ons beskouing beskryf ons Estés se studie van agter na voor, met ander woorde, ons beweeg al hoe dieper na die kern van die gerepresenteerde self. In “Self-preservation: Identifying Leg Traps, Cages, and Poisoned Bait” bestudeer sy psigiese letsels aan die hand van die verhaal van die meisie met die rooi skoentjies. Hierdie analise kommentarieer in welke mate self-destruktiewe figure - Judy Garland, Janis Joplin, Anne Sexton - ironies genoeg hul wonde juis vergroot het in die proses waarmee hulle dit probeer besweer het.

Wanneer die meisie haar oorspronklike skoentjies verruil vir die nuwe skoentjies (die media, verslawing, oormatige kunsuitings) kan dit ironies genoeg juis tot haar ondergang lei. Dit noem

sy die *hambre del alma* (sielhongerte): “The red shoes are burned to ashes when we paint, act, write, do, be in any way that causes our lives to be diminished, weakening our vision, breaking our spirit bones. Then a woman's life is overcome by pallor, for she is *hambre del alma*, a starved soul. All she wants is her deep life back. All she wants are those handmade red shoes. The wild joy that these represent might have been burnt in the fire of disuse, or the fire of devaluing one's own work. They might have been burnt in the flames of self-imposed silence” (1992, p. 228).

In haar studie wys sy ook hoe die skadu uiteindelik in opstand kan kom teen gender-diskriminasie. Vir lang tye kan vrouens dit toereer om gereduseer te word tot die Ander of tweede seks; as dit egter ten koste van psigiese integrasie is (wat dan dikwels die geval blyk te wees), kom daar opstand. Dit is dan wanneer vrouens totaal buite karakter optree, maar hierdie opstand moet gesien word teen die agtergrond van 'n lang psigiese proses van onderdrukking. Trouens, in talle letterkundige werke word hierdie dramatiese ommekeer verbeeld: die jong student in 'n Tsjekof-verhaal wat 'n aand se pret onverwags tot sosiale inkeer kom. (Hierdie prosesse van onderdrukking is dus nie tot vroue beperk nie. Dit kan eerder gelees word as 'n ontkenning van die anima.)

In “*Joyous Body: The Wild Flesh*” word die implikasie van liggaamlikheid besing. Hierdie siening van die fisiese as 'n manier waarop betekenis gegee kan word, herinner aan Roland Barthes se siening van die lyflike en *jouissance*: die teks kan ons laat kom.

Die siening van die lyflike wat by Estés gekarteer word, is egter sterk Jungiaans en dus psigoanalities. In *The pleasure of the text* is Barthes afwysend oor hierdie soort plesier. Plesier, soos wat psigoanalise dit sien, het te make met representasie, met afgagting en hierom moet dit uiteindelik op teleurstelling uitloop. Hy noem dit boeke van *Begeerte (Desire)* eerder as *Plesier (Pleasure)* (1975, p. 58).

In hierdie opsig keer Estés terug na die plesier self. Sy het 'n afkeer aan enige vorm van projeksie: daar kan nie net een soort liggaam wees nie. Hierdie is metaforiese uitinge vir die psigiese self-aanvaarding en hierby inbegrepe gender-versoening (1992, p. 202). Trouens, hierdie hele afdeling bespreek die implikasies van pyn en onopgeloste konflik. Vrouens is dikwels die slagoffers van gender-verwagtinge wat hulle verwond.

En enige pynlike ervaring in die hede (her)aktiveer so 'n herinnering. Ook die leesproses is diep ingestel op hierdie konflikte in die self. Tekste raak hierdie konflikte/wonde en werklike groot letterkunde is in wese in staat om mense se argetipiese strukture aan te spreek, al is hulle onbekend met die intellektuele implikasies van 'n teks. In hierdie opsig is die skrywer Etienne Leroux 'n voorbeeld van 'n outeur wat in staat is om al hierdie spanninge in die leser te kan aktiveer; al sou die leser nie byvoorbeeld die volle mitologiese betekenis van byvoorbeeld die sondebok ken nie, soos in *Een vir Azazel*.

In *Imagining women: cultural representations and gender* (redd. Bonner et al., 1992) word gender vanuit 'n kulturele oogpunt beskou. Die projek versoen gender en kultuurstudies en vele

van die standpunte word vanuit 'n feministiese en selfs essensialistiese standpunt gemaak. In navolging van Theresa de Lauretis word daar gepraat van die *essensie* van vrouwees: "...it is the specific properties (e.g. female-sexed body) qualities (a disposition for nurturance, a certain relation to the body, etc.), or necessary attributes (e.g. the experience of femaleness, of living in the world as female) that women have developed or have been bound to historically in their differently patriarchal sociocultural contexts which make them women not men" (De Lauretis, 1989, pp. 5-6).

Daar word tereg erken dat essensialisme binne verskillende kulture spesifieke definisies het. Tog neem hierdie studie sterk standpunt in tot relegering van die vroulike skrywer tot die *marge*, die Ander en dat die manlike binne ons kultuur die norm is.

Donna Haraway se definisie is besonder tersaaklik vir die posisie van feminisme binne gender: "Feminism is about the sciences of the multiple subject with (at least) double vision. Feminism is about a critical vision consequent upon a critical positioning in umhomogeneous gendered social space" (Bonner, et al., 1992, p. 7). Hierdie uitspraak beklemtoon dat vroue/feministe nie 'n homogene groep is nie. Tog word vroue tot 'n groep gerelativeer omdat gender die implisiete reëls is wat bepaal wie mag praat en wie moet luister.

Hierdie uitspraak herinner dan ook aan Barbara Johnson se siening dat vroue van kleinsaf natuurlike dekonstrueerders word omdat hulle buite alles staan en so moet leer om betekenis anders te laai (in Salusinszky, 1987, p. 151). Sy beweer in hierdie onderhoud: "It seems to me that women are all trained, to some extent, to be deconstructors. There's always a double message, and there's always a double response. The difficulty for women, is unlearning self-repression and ambiguation and conciliation, and reaching affirmation." Hierom kan ooglopend teenstrydige benaderings tot die letterkunde (dekonstruksie, psigoanalise, poststrukturealisme, gender-teorieë) in hierdie studie betrek word. Die werk van Northrop Frye byvoorbeeld word dan ook weer teruggebring in 'n tyd waarin die literêre teorie téén argetipiese of primordiale benaderings argumenteer of dit gewoon net ignoreer.

Diskoers of retoriek is nooit neutraal nie; dit is gelaai met manlike of vroulike kodes wat verhewig word deur die bepaalde konteks waarin dit geuit word. (In Hoofstuk 2: *Gender en klere* is daar ingegaan op die diskoers wat klere oordra: dit is 'n taal wat die kyker onmiddellik begryp.) In 'n primordiale benadering kan die uiting van 'n skrywer ook nie as neutraal gelees word nie.

AGTERGROND

In die **Medicine Woman Tarot** word die **Major Arcana** soos volg aangedui. Dit word hier volledig aangehaal ten einde die argumentasie vir die leser te vergemaklik.

- 0 **Seed:** Plant the seed. Begin. Trust in yourself. Go for it. You cannot see the future from here, but you can act on your inspiration.
- 1 **Resources:** Your energy is your basic resource. Your sexuality is a large part of your energy system. It involves you in relationships. If you are in a destructive relationship, pick up your power and leave now. Next, look at everything around you. Get rid of things that interfere with your dreams. Acquire what you need. Be aware what you need is probably already at hand. Take stock of your resources and use them wisely.
- 2 **Seeker:** Take personal responsibility. Your body is trying to give you a message. Listen to it. Look inside for the answers.
- 3 **Bounty:** Nourish yourself. Allow yourself to experience contentment. Gather symbols of past positive experiences to reinforce your feelings of self-worth and to stimulate your appreciation of your own experience so far. Enhance your strong points. Appreciate what you have.
- 4 **Command:** You are in a position of power. Take charge. Put your deeply held convictions into action now. Set up a structure that allows this.
- 5 **Peacemaker:** Look for your opportunity to make a subtle entry into the minds and hearts of those you want to affect. Timing and way of presentation are of the utmost importance.
- 6 **Ecstasy:** Take pleasure in the heightened sense of well-being you are experiencing. A balance is taking place within you. Enjoy it!
- 7 **Warrior:** Celebrate your achievement. You have done your job. Enjoy the results and be willing to allow the victorious moment -both its coming and its going.
- 8 **Healing:** You have worked hard to get where you are. Your system of knowledge can be utilized in this area. Trust your power to mend situations.
- 9 **Guide:** An inner voice calls you now. As you accept your spiritual apprenticeship, so will you also guide others up the mountain.
- 10 **Harvest:** You will reap what you have sown. This is a karmic situation. Do the best you can to release any disappointment. Instead, learn.
- 11 **Justice:** It is time to restore or replenish something in the larger system of life. Take toward society or the Earth the action that brings greater harmony.
- 12 **Vision:** Take a complete time out. You are going to see yourself and your life in a whole new way. Do not do anything until you do. A great inspiration is coming.

- 13 **Sunset:** The old must die to the new. Travel gently across the passing landscape, appreciating all that has been.
- 14 **Blend:** It is time to integrate the best of the known with the new ideas you are gathering from the unknown. Give yourself time to process your experience.
- 15 **Trickster:** Words can fool you. Right now you are tripping over concepts that are hidden behind the surface words you use to describe your present situation. Notice words that cause you to have an emotional response, then examine your underlying beliefs. The cause of your apparent trouble is a negative idea you hold to be true.
- 16 **Pierced Shield:** Long-held attitudes are being challenged and are breaking down, but you are not your attitudes. Your higher self is breaking out of its shell. The phoenix rises from the ashes. A greater person is emerging.
- 17 **The Grandfathers:** Now, more than ever, a certain history is becoming important to you. Contact sources of ancient wisdom for fresh insight into your life situation. Honor the ways of your grandfathers.
- 18 **The Grandmothers:** It is time to seek wisdom from old wise women. Use the methods of nature-attuned mothers of Earth for the venture at hand. Follow your body's natural tendencies.
- 19 **Rebirth:** A wondrous event is about to occur. Allow your innocent excitement to be expressed. Go ahead and feel your youthful exuberance. Participate fully in this tender moment.
- 20 **Discernment:** You have made big changes. Some situations that once satisfied you will no longer feel comfortable. Your attraction to certain people will no longer be as strong. Something deeper compels your energy and attention. You will have to make decisions based on your new priorities. What is really important to you now.
- 21 **Dancer:** Act clearly, directly and immediately. You have viewed the situation wholly. Whatever the outcome, you will benefit.

Die **Major Arcana** in die **Morgan-Greer Tarot** lui soos volg:

- 0 **The Fool:** One who is enthusiastic but inattentive to details. Immature and carefree, yet pure of heart.
Reverse: Poor evaluations, carelessness.
- I **The Magician:** With wisdom and skill, he harnesses energy into force, and force into power

for the benefit of mankind.

Reverse: Misuse of one's power for destructive purposes.

II The High Priestess: Penetrating intuition and foresight are aspects of her wisdom and mystery. Her acute mind could be applied to the sciences.

Reverse: Impatient, self-centered, superficial in knowledge.

III The Empress: Wife, mother, companion. Through warmth and devotion, she brings pleasure and comfort to her loved ones. Finds practical application and purposes for ideas.

Reverse: Demands much to be given and little returned.

IV The Emperor: A mature man with conviction and the ability to execute plans and ideas. He maintains an overview of all situations with stability, control and reason.

Reverse: Shortsighted and unreasonable.

V The Hierophant: He reflects his spiritual beliefs and concern for others through example.

Reverse: A false prophet, presumptuous, self-righteous.

VI The Lovers: The end of isolation and the formation of a bond based on love, honor and trust.

Reverse: Infatuation, lust, conceit.

VII The Charioteer: A triumphant victory over life's opposing forces with difficulties resolved, balance is restored.

Reverse: Controversy, balance, defeat.

VIII Strength: Courage, compassion, and determination enable one to subdue and soothe the hostile forces within ourselves or others.

Reverse: Unleashed hostility, cowardice, avoidance.

IX The Hermit: Great wisdom, vision, and counsel selflessly given to all who seek the light of his experience.

Reverse: Withdrawal from responsibility to others.

X The Wheel of Fortune: The wheel is ever turning, heralding change, and unfolding fate. Gain or loss could be next.

Reverse: One defeated by change or misfortune.

XI Justice: Your rights have been protected by her sword - the scales weigh in your favor to claim your innocence.

Reverse: Intolerance, bias, injustice.

XII The Hanged Man: One who has found equilibrium through his own concept of reality. Spirituality, intuition, and self-sacrifice are implied.

Reverse: One bound by convention, faithless.

XIII Death: Great change in life style, view of self, or view of the world.

Reverse: Stagnation, inertia.

XIV Temperance: Contemplation, clarity, and patience point the way to understanding the nature of heaven and earth.

Reverse: Scattered forces, conflicting interests, confused direction.

XV The Devil: Man's most destructive qualities unleashed. Great caution and awareness necessary in business or personal relationship.

Reverse: Blindness, weakness, submission to evil forces.

XVI The Tower: in a flash the road one has traveled comes to a sudden halt. Sudden change, disruption, adversity.

Reverse: Tyranny, oppression.

XVII The Star: Enlightenment, inspiration, purification, finding one's inner light.

Reverse; Arrogance, defeatism.

XVIII The Moon: Darkness magnifies fears and dangers. Harsh realities. Disillusionment.

Reverse: Peace follows difficult period.

XIX The Sun: Warmth and sincerity in a relationship. Liberation from limitation. Growth, expansion.

Reverse: Loneliness, uncertainty, possible loss of relationship.

XX Judgment: An unfolding sense of one's part and purpose in the world and the universe. Awareness of the interrelation of all things.

Reverse: Fear of the unknown, isolation, separation.

XXI The World: Attainment of wealth and prosperity. Recognition and rewards from earnest labor. Change in status.

Reverse: Superficial vision, outlandish expectations.

Die eerste Tarotkaarte het in 1390 N.C. in sirkulasie gekom en hierna is dit van generasie tot generasie aangestuur. Slegs 'n uitgelese gehoor het die vermoë besit om die simbole, tekens, letters en nommers te lees. Die **Morgan-Greer** Tarot is 'n kombinasie van Arthur Edward Waite en Paul Foster se Tarotpakke.

In die boekie word instruksies vir die persoon gegee oor hoe om die Tarot te dekodeer :

Die Stokke staan vir die Spirituele;

Die Bakers vir die Emosionele;
 Die Swaarde vir mag of status;
 Die Muntstukke staan vir Geld.

Ten einde te kan lees, moet die persoon sterk staatmaak op die intuïsie en indien 'n mens namens iemand anders lees, moet jy dit met 'n oop gemoed doen sonder enige vooroordeel.

Die Antieke Keltiese Metode vra 'n definitiewe vraag en verwag 'n definitiewe antwoord. Die persoon kies 'n kaart om die probleem (persoon) op te som. Hierdie kaart staan bekend as die signifikator.

Die volgende instruksies word gegee:

Plaas die Signifikator met die gesig na bo. Konsentreer op die vraag wat gevra word terwyl die pak kaarte geskommel word. Verdeel die pak in drie en plaas dit met die gesigte na onder sodat die kaarte bedek is.

Die voorspeller tel die kaarte met die linkerhand op.

1. Tel die eerste kaart op en bedek dit met die Signifikator en sê: Dit bedek 1. Hierdie kaart som die hele atmosfeer op van die vraag wat gestel word.
2. Tel die tweede kaart op en lê dit oor die eerste, terwyl jy sê: dit kruis een. Hierdie kaart indikeer die aard van die magte, goed of boos.
3. Tel die derde kaart op en plaas dit bo die Signifikator, en sê: dit is die kroon op 1. Dit representeer wat die subjek heimlik hoop in relasie tot die vraag. Dit is uiteraard nog nie 'n werklikheid nie. Dit mag, of nie, 'n werklikheid word.
4. Tel die vierde kaart op en plaas dit onder die Signifikator, en sê: dit is onder 1. Hierdie kaart wys op die fondasie van die saak, met ander woorde, dit wat die subjek alreeds ervaar het met betrekking tot die vraag/persoon/probleem.
5. Tel die vyfde kaart op en plaas dit links van die Signifikator en sê: dit is agter 1. Die kaart dui op die invloed wat verby is, of wat besig is om verby te gaan.
6. Tel die sesde kaart op en plaas dit regs van die Signifikator en sê: dit is voor 1. Dit wys op die invloed wat uitgeoefen sal word in die nabye toekoms.

Tel nou die sewende, agste, neënde en tiende kaart op en plaas dit in 'n ry na regs van die kruis.

7. Die sewende kaart dui op die houding van die subjek ten opsigte van die probleem of vraag.
8. Die agste kaart dui op die subjek se omgewing en die invloed van die familie of vriende.

9. Die neënde kaart dui op die hoop en vrese van die subjek met betrekking tot die probleem.
10. Die tiende kaart dui op die finale uitkoms van die vraag - dit is 'n kulminasie van al die invloede wat in voorafgaande kaarte opgevang is.

Indien die finale kaart 'n onduidelike antwoord op die vraag gee, gebruik hierdie kaart as die Signifikator. Die pak moet weer geskommel word, in drie verdeel word en dan sal die antwoord duidelik na vore kom. Indien daar steeds onduidelikheid is (met ander woorde, 'n *court card* word getrek), dan lê die antwoord opgesluit in die hande van die persoon wat die kaart vir ons aantoon. Of, die proses kan herhaal word met die sogenaamde *court card* as die Signifikator.

Indien 'n groot meerderheid van die kaarte die sogenaamde *major arcana* verteenwoordig, dan weet ons dat daar groot kragte is wat die persoon se lewe beïnvloed - hetsy van die buitewêreld of of die onbewuste (pp. 10 - 11 in die aanwysingsboekie).

Die **Medicine Woman** is kennelik 'n meer self-gesentreerde Tarot-pak. Die handleiding heet dan ook **The medicine woman's inner guidebook** geskryf deur Carol Bridges.

Die *major arcana* (arcana = misterie) verwys na die belangrike spirituele energie. (Ons betrek net die *major arcana* omdat ons net die fundamentele verskille wil aantoon tussen die twee stelle.)

Bridges beklemtoon dat haar stel vir sowel mans as vrouens van nut kan wees en dat die vroulike kennelik vir haar eerder na die anima verwys. Sy is ook van mening dat daar in ons manlik-georiënteerde samelewing te veel op die animus gekonsentreer word en dat genesing in die vroulike opgesluit word.

Haar kaarte werk met vroulike simbole en maak gebruik van die Noord-Amerikaanse Indiane se simbole.

In haar aanwysings versoek sy ook die persoon om gesentreerd te wees. Daar moet eers vir goeie geluk van die Ooste gevra word, dan van die Suide (ten einde die pad wat geloop word te seën). Die Weste weer sal alles laat gebeur, en die Noorde beteken 'n purifikasie van die gedagtes en die emosies sodat die boodskap begryp kan word.

Sy is ook van mening dat wanneer kaarte omgekeer is, dit dui op 'n blokkasie of onvermoë om die werklike energie los te maak. Waar die **Morgan-Greer**-stel dikwels méér na buite gerig is, konsentreer die Bridges-stel eerder op die heling of genesing wat in die self opgesluit lê.

Ook meen sy dat dit goed is om 'n dagboek te hou van jou lesings vir die toekoms ten einde jou ontwikkeling te monitor. Ook moet dit in 'n spesiale plek gehou word en spesiale relasie daarmee word aangemoedig.

1. Dit is hoe jy jouself op hierdie oomblik ervaar.
2. Jy gaan 'n brug oor (en dit is dan 'n proses van transformasie of verandering).
3. Dit dui op wat jy sal ervaar wanneer jy hierdie brug oorgaan.
4. Die purifikasie wat jy behoef ten einde te transformeer. Dit word die voorbereidende fase genoem en dit het sterk te make met die Aarde.
5. Die kreatiewe fokus wat nodig is om plaas te vind, veral met betrekking tot self-ervaring en seksuele aanraking; die visie of fantasieë wat jou rig en wat jou entoesiasme vir die lewe bepaal.
6. Dit wat ondersoek moet word omdat dit òf jou doelwit ondermyn òf dit kan verbeter. Konsentreer op jou gedagtes en woorde, en konsentreer op dit wat jy wil bereik.
7. Dit waarop jy moet handel en wat jou selflose liefde behoef. Dit is die ritueel van selflose opoffering ten einde jou volle potensiaal te kan ontplooi.

Die Tarot maak sterk staat op 'n totale kennis van die binneself en op intuïtiewe kennis. Hoe meer vertrou mens raak met die boodskappe op die kaarte des te meer raak jy vertrou met jou eie binne-self en jou vermoë om instinkmatig te beleef en nie net intellektueel te analiseer nie.

TOEPASSING

A. *TEORIE*

'n Skrywer wat hom goed leen tot 'n toepassing van die Tarot is Eugène N. Marais. Dit is verhale wat verby die rasonale beweeg en die primordiale prosesse nie alleen van die Boesman in 'n trance nie, maar ook klem lê op argetipiese prosesse in die Westerse onderbewuste. “Die lied van die reën”, ‘n Koranna-dwaalstorie”, bevat die essensie van die Boesman-vertelling.

Dit is minimalisties en siklies geskryf. Ook die voetpaadjies van die Boesmans kan as 'n taal beskou word en huis of woning is daar waar 'n groot dier geskiet word. Die Boesman-tekeninge teen grot-mure is minimalisties: die mense is voortdurend op trek. Slegs die hiërofante van hierdie samelewing mog sketse maak namens die ander. Daar bestaan dan ook 'n stel San-speelkaarte waarin hierdie inligting die basis uitmaak van die spel.

Daar is 'n joker en die verskillende diere wat na vore kom is die kameelperd, olifant, renoster en eland. Ook Boesman-figuurtjies word op die Koning en Koningin aangetref.

Krom Joggen Konterdans vertolk in hierdie verhaal die rol van die I *Magician*. Hy is die een wat ook die hele verhaal laat beweeg. Jakob Makding is die Sterkman, oftewel die IV *Emperor*. Die kinders is gelyk gestel aan die 0 *Fool*, omrede hul bloot onnutsige en onskuldige figuurtjies in die vertelling is. Die skandemakers daarenteen, sou 'n mens kon sien as die XV *Devil*. Hulle negatiwiteit is in opposisie tot Joggen Konterdans se positiewe towermag, naamlik om reën te bring.

Makding, oor wie almal kla, is eweneens 'n negatiewe figuur in hierdie vertelling en hy kan gesien word as die XII *Hanged man* (onderstebo). Die ou meid, Nasi-Tgam, is die III *Empress*. Tonteldoos Vuurdoop is 'n V *Hierophant*, eweneens 'n figuur met positiewe magte.

Die dooies kan egter nie benoem word volgens 'n Westerse Tarot nie. Tog vervul hulle 'n belangrike funksie in hierdie vertelling wat met sy sikliese aard juis aanspraak maak op die bo-werklike of transendentale.

Indien 'n mens dit ook as 'n representasie van Marais se onbewuste lees, is dit duidelik dat daar in sy gemoed 'n spanning tussen die goeie en die bose was. Tog uiteindelik met die oorwinning van Krom Joggom Konterdans wat wél reën afbring aarde toe met sy viool, kan die verhaal dan gelees word as 'n kreatiewe oplossing vir Marais se andersins negatiewe gemoedstoestand. ('n Mens sou kon vra of hierdie verhaal nie in 'n soort trance geskryf is nie? Waarskynlik onder die invloed van morfien?)

Die verhale is eweneens oor-vertellings van Outa Hendrik, 'n sjamanistiese figuur met Marais as die tweede sjamaan. Marais word egter een met die vertelling. Daarom word die vertelling afgesluit met 'n gedig. Veral Jung het geskryf oor die transposisie van energie tussen figure.

En die argetipes wat in hierdie verhale na vore kom is nuklei van die psige, 'n Jungiaanse term. Die sjamaan (ook *witchdoctor*) is in wese 'n projeksie van die eie animus (Jung, **Man and his symbols**, 1964, p. 198).

In **Man and his symbols** konsentreer Jung op die mag van die animalistiese of primitiewe. In navolging van die Franse etnoloog, Lucien Lévy Bruhl verwys hy na mistieke partisipasie, 'n term wat hy later weens kritiek teruggetrek het. Jung egter, meen dat hy korrek is: dit is 'n welbekende psigologiese feit dat een individu met die onbewuste energie van 'n ander mag identifiseer (1964, p. 7). Is dit wat dalk tussen Marais en sy verteller/bron gebeur?

In die Jungiaanse dieptesielkunde word die gender-konstruksie gedefinieer deur die konsepte van die animus en anima wat volgens Jung in elke mens aanwesig is. Die vrou dra 'n manlike animus; by die man is daar 'n anima aanwesig. Ook die moeder, vader en kind tree as argetipes op. So byvoorbeeld kan 'n versteuring van 'n argetipe tot 'n bepaalde persoonlikheidsdisfunksie lei.

Lady Diana, sou ons kon aanvoer, het aan 'n afwesige moeder-argetipe gely; wat dan haar

oordrewe soeke na liefde verklaar. By Jackie Kennedy Onassis is daar weer 'n baie sterk manlik gedomineerde animus wat haar fierheid en krag bepaal het.

Jung se **Man and his symbols** is 'n studie wat tot die gewone leser gerig is. Dit is ook bedoel om toeganklik te wees. In hierdie studie van Jung en belangrike navolgers word baie belangrike uitsprake oor gender gemaak.

Die **Medicine Woman**-stel aktiveer ander aspekte in tekste en in 'n studie van hierdie aard, sou dit dan ook tersaaklik wees om 'n anima-lesing van 'n teks te maak, dit wil sê, 'n teks wat deur middel van vroulike energie funksioneer.

'n Verhaal wat by uitstek geskik is vir so 'n lesing, is Hennie Aucamp se “Vir vier stemme” (opgeneem in **Volmink**, 1981) en wat in die afdeling oor die transvestiet (Hoofstuk 3: *Gender en Transvestisme*) onder die loep geneem is. Die verhaal is reeds ondersoek as 'n vertelling van 'n boeregemeenskap se onvermoë om 'n seksueel afwykende situasie te kan hanteer. Maar die medepligtigheid van die verskillende karakters kom ook duidelik na vore: Freddy is die woestynbok wat geoffer word sodat die karakters “genees” kan word van hul eie seksuele ambivalensies.

Freddy is die sentrale en primordiale karakter in hierdie vertelling. Hy is die fokus of probleem wat genees moet word. Teenoor hom staan Beimen, Let, Toon Lourens, tant Das en oom Frik. Elke karakter het 'n verbintenis met hom: Beimen is op “haar” verlief; Let haat Freddy, want hy het Beimen weggeneem; Toon Lourens is jaloers op die vriendskap, want Beimen was aanvanklik sy vriend; oom Frik, uit verveling, inisieer die grap en tant Das help hom grimeer en verskaf haar afgesnyde hare vir die spel.

Ook in die naamgewing lê die ambivalensies opgesluit: Tant Das ('n das is iets wat 'n man dra) en die dogter Let (Let is die slengnaam vir 'n lesbiese vrou).

Indien 'n mens die aanwysings in die *major arcana* van die **Medicine Woman** volg, is dit duidelik dat die figuur Freddy deur die verskillende prosesse van transformasie gaan soos hier aangedui. Hy beweeg dan van die 0 vlak tot die volledige transformasie, die Dood (21, *Die danser*). (Dit is dan ook uiters ironies dat daar 'n dans plaasvind in Die Hoek, wat die vasgekeerdheid van die hoofkarakter onderstreep.)

Onder die afdeling *Resources* word daar klem gelê op die seksuele energie of krag in die persoon. In 2 *Seeker* of Soeker kom die persoonlike verantwoordelikheid wat geneem moet word, aan bod. In die verhaal word daar telkens klem gelê op Freddy se aanvanklike isolasie en dat hy korrespondeer met mense buite Die Hoek totdat hy uiteindelik deel word van die gemeenskap. In 3 *Bounty* word die klem gelê op selfversorging en op 'n dankbaarheid vir sy situasie. Freddy erken ook in briewe aan ander mense hoe mooi die natuurskoon is en dat die droë lug hom genees van sy longkwaal. Ook begin hy stadig maar seker die waarde van die boeremense raaksien. In 4 *Command* of Beheer word die karakter in 'n posisie van mag geplaas. Die feit dat Freddy as Fifi deur Beimen begeer word, plaas hom in sodanige magposisie. Hy

help skep aan die struktuur wat aan hom hierdie mag verleen. In 5 *Peacemaker* word daar verwys na die subtile binnetrede in die harte van die mense om jou. Inderdaad word hy deel van die spel: die verskillende karakters let op sy vroulikheid en hy word bewonder vir sy vermoë om 'n grap ten koste van homself te kan dra.

In 6 *Ecstasy* word daar 'n balans in die self gevind, omdat daar 'n nuwe ervaring beleef word. Hierdie moment in die verhaal is wanneer Freddy as Fifi, die niggie uit Kimberley, na vore tree. In 7 *Warrior* is daar 'n oomblik van oorwinning. Dit is wanneer Freddy vir Beimen bluf oor sy seksuele aard. In 8 *Healing* is daar volledige versoening tussen verskillende opposisies (hier word Freddy Fifi) en die vermoë om in jou eie krag te glo, word ook beklemtoon. Die verskillende medespelers erken onafhanklik van mekaar hoë oortuigend Freddy die rol van Fifi vertolk. In 9 *Guide* word die binnestem wat na die self roep, beklemtoon. Vir Freddy is dit helaas nie net 'n spel nie; daarom dat hy bereid is om verder te korrespondeer met Beimen Botes en selfs die briewe skryf.

In 10 *Harvest* word klem gelê op die verantwoordelikheid wat vir die dade geneem moet word en dat dit 'n karmatiese situasie is (Dit wat jy saai, sal jy maai). Omdat Freddy 'n aktiewe agent in hierdie spel is, dra hy dan ook die verantwoordelikheid vir die uitkoms van alles. In 11 *Balance* die feit dat alles weer tot rus moet kom, benadruk. Dit is dan ook die kaart wat die eis stel vir 'n deelname aan die groter sisteem. Hierom dan die ontsteltenis van oom Frik en Toon Lourens wanneer daar ontdek word dat Freddy en Beimen steeds kontak met mekaar het, en die groter orde versteur kan word. In 12 *Vision* word daar klem gelê op 'n blik van buite en dat die persoon sigself op 'n ander wyse gaan sien. Dit gebeur dan wanneer Beimen ontgogel is met Freddy in vroueklere en hom seksueel gebruik. In 13 *Sunset* moet die oue doodgaan en die nuwe na vore kom. Dit is wanneer Freddy besef hy sal nooit weer net Freddy kan wees vir Beimen nie. 14 *Blend* is die volgende stap waarin die karakter nuwe idees met die oue sieninge moet integreer. Daar word ook gesê dat daar tyd nodig is vir hierdie proses. In 15 *Trickster* word daar klem gelê op woorde se vermoë om te kan mislei. Die hele verhaal wentel rondom hierdie misleiding wat uitgespeel word in die opposisie tussen Freddy/Fifi. Die rede vir ongelukkigheid word volgens hierdie kaart dan ook gesien as 'n negatiewe idee oor die self wat as waar beskou word. In hierdie geval is dit die leuens rondom seksualiteit en die spel wat gespeel word. In 16 *Pierced shield* word sieninge oor die self afgebreek. Freddy se konfrontasie met Beimen vergestalt hierdie moment wanneer dit nie meer moontlik is om die leuen te leef nie. In 17 *The Grandfathers* word die belangrikheid van die geskiedenis uitgewys. Beide oom Frik en Toon Lourens staan vir die wysheid van die vaders en hul wet mag nie oortree word nie. In 18 *The Grandmothers* word daar klem gelê op die wysheid wat in die vroue opgesluit lê. Ofskoon Let aanvanklik nydig is op Freddy se transformasie, verraai sy iets van hierdie natuurlike wysheid wanneer sy bereid is om Freddy se lyk uit te lê. Tant Das staan eweneens vir ou intuïtiewe wysheid. 19 *Rebirth* aktiveer dan hergeboorte. Binne die opset van hierdie verhaal kan die transformasie van man na vrou nie gedra word nie en kan hierdie proses alleen binne die dood plaasvind. Daarom in 20 *Discernment* word die posisie verander. Die persoon moet self besluit oor sy posisie en in Freddy se geval is die keuse 'n noodlottige een: selfmoord. In 21 **Dancer** is daar bepaald sprake van verandering of transformasie omdat die karakter die hele situasie volledig beskou het.

Dit is dan duidelik dat die Tarot die leser bewus maak van dieper of primordiale betekenis wat in die teks opgesluit lê.

B. KREATIEWE SKRYFWERK

Die Towenaar

Ek vertel die verhaal van vier susters, bloedsusters en hul verbintenis met my al die afgelope twintig jaar. Hulle weet nie dat ek hulle dophou nie. Hoe sal hulle ooit weet? Hulle is soos die vier windstreke: ver weg van mekaar, nie net in ruimte nie, maar ook in geaardheid en oortuiging. En ook omdat ek daar is, dis ook die belangrikste rede vir die weggaan van mekaar.

Dit is so. Noord, suid; oos en wes. Elkeen met haar verhaal, met haar reaksie op dit wat gebeur het twintig jaar gelede. Partykeer is dit waaroor mense nie praat nie die rede, die eintlike oorsaak vir al die struweling en misverstand tussen hulle.

Ek is ook 'n siener. Ek het die gawes van die derdeoog. Ek weet wat hulle dink en voel. Al weet hulle self nie altyd dat hulle hierdie dinge weet en voel nie.

Hierdie bloedsusters wat gekies het om my in die lewe te bring sodat ek hul lewens kan verander. Miskien glo u nie hieraan nie: maar ons kies ons lot, ons ouers en dit wat ons op hierdie aarde moet leer.

Ook dit was my keuse: om twintig jaar gelede my eerste lewenslig - met skrefiesoë - te aanskou in 'n 'home' in die arms van my verdrietige ouma wat toe gedink dis die beste ding dat ek afgeteken word. Want ek was 'n skandekind. Verwek buite 'n huwelik met my pa wat my ma belieg. Hy was reeds getroud en hy kon nie met haar trou nie.

Ja, ek het hom ook gekies. Ek lyk nes hy; skrefiesoë en al. Hy met sy vinnige hande. Maar ek het besluit om iets goeds met my lewe te doen. Anders as hy wat na al die gelieg een nag homself geskiet het buite op 'n plot. Daardie nag het die wildeganse geskreeu en ek het geweet: hy is nie meer met ons nie.

Maar ek haat hom nie. Hy moes daar wees; anders was ek nooit daar nie. Hierdie afgetekende kind, hierdie weggooi-kind wat al die jare my ma se brief in my gedagtes dra: "My kind, ek kon nie anders nie...Eendag sal jy begryp waarom ek jou moes afteken. Ek troos my daaraan dat jy mense wat nie kinders kan hê nie, sal gelukkig maak. Vergewe my."

My grootmoeder. Vir haar het ek net liefde en deernis, omdat sy glo die lewe het haar vier kinders hard geslaan. Saans speel sy Patience. Ek sien haar terwyl sy die kaarte een vir een

omdraai. Sou sy weet ek is die Skoppensboer, die Joker, die een wat orals kan inpas? Sou sy weet ek is die rede vir alles wat gebeur het soos wat dit gebeur het?

Sy praat ook soms met haarself. Oor hoe die lewe verloop het en dat hulle my miskien nie moes afteken nie. Het ons die regte ding gedoen?, vra sy haarself.

Dan lees sy weer die beriggie, weggesteek in haar juwelelaai, oor hoe my pa tronk toe gestuur is vir bedrog en hoe my ander ouma, my blinde ouma wat nie eens van my weet nie, huil in die hof en

my pa pleit dat ons hom ontwille van my ouma, genadig moet wees. Maar die magistraat luister nie.

Hy noem my pa gewetenloos en 'n leuenaar en iemand wat nie respek het vir ander se lewens nie. Maar dis my pa. My regte pa. Ons praat nie nou van my aanneem-pa en iemand wat ek ook liefgehad het nie. My regte pa is my bloed-pa. My pa wat ek in my rondra. Ek lyk soos hy en ek verstaan hoekom hy gedoen het wat hy doen. Hy het soos ek die gawes van die derdeoog, maar hy het dit op 'n bouse, agterbakse manier gebruik.

Hy het my ma se weerloosheid destyds gesien. Haar verlange na liefde. Na 'n man. En hy het nader gegaan, omdat iets boos, iets veragteliks dit wat mooi was in haar wou ken. Miskien wou hy dit oorneem. Hy het geweet sy't iemand nodig.

En my ouma speel kaart vanaand. Sy het klaar opgeruim en die huis is doodstil. Een vir een pak sy die kaarte neer op die tafel voor haar. Sy glimlag toe die Skoppensboer in die pak is. Die dag was vir haar mistroostig. Omdat ek twintig jaar gelede afgeteken is en sy vandag, die hele dag al, dink aan daardie dag. En wonder of sy die regte ding gedoen het...

Ek wens ek kan haar vertroos. Vir haar skryf dat dit alles reg is. Dat ek verstaan. Ek sien hoe sy die kaarte uitpak en een vir een omdraai.

Met wie sal ons begin?

OOS

Ek het in 'n trem gestaan in Amsterdam en geweet: iets is nie reg nie. Ek wou gil, maar dit sou nie help nie. In iedere geval wat sou dit my baat?

My eerste reis oorsee. In die vreemde en die bekoring van Amsterdam. En hier in die vreemde het ek ook vir die eerste keer geweet dat ek liewers met vroue wil wees as met mans. My reisgenoot, Lise en ek is hopeloos verlief op mekaar. Ons het met die eerste ontmoeting niks van mekaar gehou nie. Sy het teen my gestamp op die vliegtuig en ek was vies daarvoor. Hoe vreemd: hierdie eerste aanraking!

En 'n week later sou ons 'n bed deel en mekaar roekeloos verken. En liefhê. Totdat sy nie meer die blikke van ander kon hanteer nie en begin flirteer het met een van die mans op die toer. Later het hulle hand aan hand begin stap en sy het my vermy. Oor al die gepraat.

Maar hierdie seer was niks in vergelyking met die seer oor my suster nie. Ek het vir niemand daarvan vertel nie. Ek kan nie daaroor praat nie. Maar die aand toe sy instap in die huis - met 'n dosyn eiers in haar hande - en vir my ma iets vertel, het ek geweet daar's fout. Ek het in die kombuis gestaan. Net ma hoor sê: "Dan moet julle maar trou, my kind".

"Ek is jammer, ek is jammer," het sy oor en oor gesê en toe sy en haar vriend weg is, het my ma begin huil. Ontroosbaar.

Want my ma het waarskynlik toe reeds geweet dat alles 'n bedrogspul sou wees. Die aanvoeling, die voorwete in Amsterdam dat hulle nie sou trou nie, het my in 'n trem oorval. Ek het in woede gereageer; wetend dat hierdie proses ons almal se lewens sou verander.

En iets van hierdie onomkeerbare proses het ek aangevoel, duisende kilometers ver. Dit was asof ek iets gesien het. 'n Lig. En toe ek met my aankoms terug my ma bel, het ek geweet: hierdie seerkry sou ek nie kon aanskou nie.

My studies het agteruit gegaan, soveel so dat die professor my moes inroep. As nagraadse student was dit die moeilikste tyd in my lewe. Tog kon ek vir niemand vertel wat ek deurmaak nie. Die pyn was te diep om onder woorde te bring. 'n Studentevriend het my sy ouers se huis vir die Desember vakansie aangebied. Huis toe gaan was onmoontlik. Ek kon haar nie sien nie...

Sy't eenkeer gebel, maar ek wou nie praat nie. Ek was so ontsettend teleurgestel in haar...

Toe skryf ma 'n brief vir my:

Jy moet met jou suster praat, asseblief. Sy is seergemaak oor jou kilheid jeens haar.

Beste wense met jou studies, en hier is jou sakgeld

Ma

Maar sy kon nie so ver kom om met haar suster te praat nie. Daar het 'n stilte tussen hulle kom staan en sy't onthou van 'n jeugindruk toe sy bitter-bitter klein was. Dis winter in die Oos-Kaap en sy en haar susters staan op die walle van die Oranje-rivier. Aldrie van hulle staan waar die water in die somer bruis en vloei en sy wil gil: "Oppas julle gaan verdrink!"

Maar sy kan nie 'n woord uitkry nie.

Hierdie indruk bly haar by. Dit en die gomreuk van populierbome...

WES

Niemand sal weet hoe erg dit was nie. Die toesluit die aand in die selle...Ma het my kom uit-'bail'. En die polisieman het iets gepraat van 'loitering'.

As hulle maar net kon weet wat ek weet. Van die missiele wat saans deur die vensters van my woonstel geskiet word. Dis hoekom ek vannag na die Uniegebou gestap het om die regering te vertel van die ondermyning.

IEMAND SKIET MISSIELE DEUR DIE VENSTERS VAN DIE WOONSTELBLOKKE IN PRETORIA. IEMAND IS BESIG OM DIE STAAT TE ONDERMYN. EN EK WEET HIERVAN.

Die polisie het my agter in die vangwa gestop en toe ek vir hulle vertel wat ek weet, het hulle begin lag. Een het geskreu van die lag: "Jy's van jou kop af, meisie!"

EN DAAR'S 'N MAN WAT MY SUSTER VERKRAG HET EN SY DRA NOU 'N KIND WAT IN ONS SIELE KAN INKYK.

Pa, los my pa. Daar's 'n vloek op hierdie familie en hierdie land. Ek kan my pa hoor roep uit die hemel...

Die vensters in die inrigting, Wes-koppies, kyk wes. Weg van die son. Van hoop.

Gisternag het ek die kind deur die venster gesien. Hy lag na my toe. Hy vertel my ek is reg oor die land en ons familie. Toe ek in die nag met hom begin praat, spuit hulle iets in my wat my laat slaap.

DIS DIE OORDEEL VAN GOD, DIE MISSIELE EN PROJEKTIELE WAT DEUR DIE VENSTERS SKIET. DAAR'S TE VEEL HAAT. IEMAND MOET GEOFFER WORD IN BLOED. DIT SAL MY SUSTER SE KIND WEES. JA, ONS SAL HOM OFFER VIR DIE LAND VAN ONGERECHTIGHEID. NOU HIER, GOD, BELOOF EK U, PLAAS ONS HOM OP DIE ALTAAR...OP DIE SESTIENDE DESEMBER 1979.

Ons sal offer wat U vra. Ons vir jou en waansin! Lank leef die skisofrene van die land. Vergeld. Verset. Nou is die tyd.

Vergeef ons die ongerechtighede. Teen die wat teen ons sondig. Amen en amen. En nogmaals amen.

So hoor my God.

NOORD

Al hulle gepraat maak my siek. Niemand het ^{no} nog direk met my gepraat nie en goddank, volgende jaar gaan ek vir 'n jaar lank oorsee bly om weg te kom van hierdie tranedal.

Vir wat het sy nie voorsorg getref nie? Hoe kan 'n mens so ontstettend dom wees? In hierdie dae!

Almal se gepraat en geskinder irriteer my. Dis verskriklik om die jongste kind te wees in hierdie huis. Hulle sien 'n mens nie raak nie. Hulle dink jy bly 'n baba. 'n Kleintjie wat almal kan rondstoot.

Ook ek wil hier uitkom, wegkom van hulle melodrama en treurmares. Die jaar in Amerika sal my wegneem van hierdie oneindige dramas en histerie.

'n Jaar waarin ek presies sal doen soos dit my pas. Daarna wil ek regte bestudeer en geld maak.

SUID

Toe die hoof my vanoggend inroep met die woorde dat ek moet bedank, het ek geweet dat ek alles verloor het: my eer, my werk, my illusies.

Sal die son ooit weer vir my skyn?

En hierdie kind? Ek kan hom nie afbring nie; dit sal moord wees.

Ek sal hom moet afteken. Here, vergeef my. Vergeef my dat ek in die liefde geglo het en dat ek swak was omdat ek liefgehad het. Hoe kon ek weet hy's 'n leuenaar en dat hy reeds getroud was? Ek voel die kind in my opstoot soos mislikheid. As ek die kind net kon uitkots, laat verdwyn...

O my liewe moeder. Hoe kan regmaak wat ek verbrou het? Ma, het gisteraand gevra hoe ek soiets aan haar kon doen. Maar ek het nie geweet alles sou so afloop nie. Daardie dag toe die bank bel en my vra waar die geld vir die agterstallige paaiente is, moes ek al geweet het, daar's fout. En toe hy sloer met die betaal van ander rekeninge...en die feit dat sy identiteitsboekie sogenaamd weg was, moes my vertel het...

Maar ek wou nie glo nie. Selfs nie eens toe die nydige Kobus Ackerman vir my gewaarsku het nie. Hoe blind was ek nie!

Blind van liefde. Eerloos, werkloos, droomloos.

Om iewers in Griekeland te kan wees, weg van al hierdie lyding, sou nou die oplossing wees. Die predikant het vir ma gesê hulle sal nie die kerklike tug op my toepas nie.

Ek is genoeg verneder en van alles gestroop. God sal my vergewe. Vir die pyn wat ek my familie aangedoen het. Ek sal probeer regmaak. In die tehuis sal daar tyd wees vir dink, vir skryf. Hoe maak 'n mens reg voor God en jou familie?

Maar dis beter om die kind 'n kans te gee - by ouers wat hom kan groot maak. Hom kan liefhê soos 'n eie.

TAROT-KAART X: Die Dobbelwiel

"Die wiel is aan die draai wat dui op verandering wat op wins of verlies mag dui".

Hoofstuk 1

Die vrou staan voor die stoof. Sy is in haar middel-dertigerjare en aantreklik, dog onversorg. Haar eggenoot sal vanaand laat tuis wees. Oortyd. Sy moet dit aanvaar, want hulle moet hul huis afbetaal en drie kinders probeer grootmaak op sy salaris.

'n Salaris wat na etlike polisse en 'n huislening krimp soos haar enigste aandrok wat met elke funksie kleiner word. Die oneindige funksies wat sy moet bywoon ter wille van haar man se ambisie om binne hierdie klein dorpie bevorder te word van assistent-klerk na sekretaris.

Van 'n bitterklein maatskappy wat begrafnispolisse verkoop. Doodsboekies soos hulle dit noem.

En die dood eet, leef en slaap hulle. Boonop word hulle klein vierkantige huisie met sipresbome omring. In die agtertuin staan 'n wilgerboom met lote wat die huis se fundamente bedreig. Gedurig vra sy haar man om daarna te kyk. Hy knik net. Lees die koerant verder sonder om iets aan die huis se voorkoms te doen. Sy sien hoe die tweede oudste, Jo, aan die takke hang. Haar droomkind. Haar kind wat nie van hierdie aarde is nie. Haar suster Mol sit by haar. Sy is besig om 'n sandkasteel te bou in haar sandput. Die oudste, Elle, is al in die laerskool. 'n Prag-kind, dié eersgeborene van haar.

Sy dink aan haar ouers. Haar vader, die boer, wat dae lank op die stoep gesit het. Gevries in 'n slopende depressie soos sand wat stadig gly in 'n uurglas. En haar moeder wat binne klavier speel. Romantiese liederes wat die aandlug vul, maar wat geen verskil aan haar vader se gemoedstoestand maak nie. Hom eerder net verder droef stem.

"Sometimes, when we were young..." Haar moeder. Die doener. Die organiseerder. Die baasbakster van die omgewing. Bekroonde blomrangskikker.

Wat helaas niks weet van haar kinders se behoeftes nie. Hulle vir dae alleen laat. Kinders moet gesien, nie...

Sy kyk na haar kinders. Hoe lief het sy hulle nie!

Sy wonder hoe hulle gaan wees as hulle groot is? Sy onthou 'n besoek aan 'n palmleser jare gelede. “Jy sal vier dogters hê, vier windstreke...elkeen met 'n eiesoortige geaardheid...tog sal hulle onderling saamgesnoer bly...”.

Sy onthou sy het skielik stilgebly en met die krale om haar nek gespeel. Toe het sy verder gepraat. “Alles sal regkom...”. Sy het besef sy moet nie uitvra nie. Daar was iets aan die vrou se houding wat dit vir haar duidelik gemaak het.

En terwyl haar twee jongstes buite speel, weet sy dat dit beter is om nie te weet watter kaarte die lewe vir jou uitdeel nie. Dat dit soos Patience is. Speel een vir een...

Sy bak plaatkoekies vir die kleintjies. “Kom, kinders! Middagete is reg.” Hulle verslind dit. Die wilgerboom is gelukkig immergroen. Die res van die tuin is dordroog. Sy verlang vandag weemoedig na die groen landskap van haar jeug. Na die blou-blou berge van die Boland en sy is opstandig omdat hulle in hierdie dordroë Noord-Kaapse dorpie moet bly. 'n Dorp waarin niks gebeur nie, behalwe oorstromings en minder dramatiese menslike uitbarstings.

'n Plek van uiterstes. Of dordroog of kletsnat.

Sy lees die dae om. Na haar huiswerk voltooi is, lees sy die verhale van Engelse vroueskrywers. Sy het niks aan liefdesverhale nie. Die soetlike eindes, die onrealistiese gegewes irriteer haar mateloos. Miskien omdat dit 'n mens minder tevrede hou met die lewe om jou, dink sy.

Sy sou graag wou studeer het. Maar haar forse vader het gemeen dat meisies nie nodig het om te studeer nie.

“Vir wat? Julle trou tog in elk geval. Dan mors 'n mens 'n trekker se geld op onnodige universiteitsgeleerdheid. Ek betaal nie vir vrouens nie.” En sy woord was wet.

Haar moeder het haar tog vir 'n jaar sekretariële kursus gestuur en na ses maande het sy haar man ontmoet.

Sy het hom bewonder vir sy stilte en sjarme. Sy Engelse agtergrond het van hom 'n ware heer gemaak en toe hy haar vra om te trou, het sy dadelik ingestem.

'n Vrou moet altyd wag: op 'n man het sy gedink. Wag dat hy haar vra om uit te gaan, verloof te raak, te trou...Ook soos sy moet wag op die erkenning en liefde van haar vader.

En dit het, vreemd genoeg, uitgebly. Selfs by sy graf, was hy 'n vreemdeling vir haar. Hierdie droewe stil man, die draer van 'n weemoed in hom. Die vloek van verdriet.

Haar moeder veral was danig met haar man. Haar vader het niks gesê nie. En dit het haar pyn

verskaf: sy onbelangstelling.

Sy moeder was haar vyandig gesind en hul verhouding was 'n subtiele oorlog: met haar man as die middelpunt. Sy kon voel die vrou dink sy is haar man nie werd nie. En toe sy boonop net dogters het, was haar skoonmoeder se reaksie: “'n Mens het nog nie 'n kind gehad as jy nie 'n seun het nie.”

Wanneer sy met haar man hieroor praat, het hy altyd dit probeer afmaak as twee botsende persoonlikhede.

In haar huis was sy die koningin. En 'n besoek aan haar skoonmoeder het haar woedend gestem. Veral die wyse waarop sy oor haar kinders praat, twee gode in haar oë. “Jy sal sien: as jy eendag seuns het, dan begin 'n mens lewe.”

Haar half-dowe man het sy altyd verminder voor gaste, terwyl sy spaar vir nog 'n reis na 'n eksotiese plek. Vir maande het sy haar seuns by haar suster gelaat. 'n Vrou wat nie wag op mans of iemand anders nie; iemand wat doen.

'n Vreemde verskynsel vir haar tyd. Om buite die rol van vrou-wees soos 'n man alleen te reis, besluite te neem.

Eers met haar tweede kind se geboorte, Jo, het haar skoonmoeder versag teenoor haar, omdat sy vernoem is. Tog het sy steeds haar afkeur gewys. En hulle feitlik nooit besoek nie.

Haar man het dikwels sy moeder alleen besoek in haar bedompige huis langs die kus.

En toe sy siek word, het hy haar probeer versorg. Die man van haar wat nie weet hoe emosies werk nie. Wat selde sy kinders optel, of met hulle speel.

Wat haar dae alleen laat, terwyl hy die baas moet help met opleiding. Of saans tot laat sit met die administrasie van die kantoor.

Wat nie weet hoe om met geld te werk nie. Maar 'n man wat sy liefhet om sy eerlikheid.

Sy was die skottelgoed, wyl die twee jongstes rus.

Dan kom Elle by die huis met haar boeksak. Sy help haar met haar somme. Voor sy die aandmaaltyd berei, die huis in orde kry. En alles reg kry vir haar man se tuis-koms. Seweur.

Haar lewe is 'n roetine van orden, kosmaak, opruim en kinders vermaak. Die twee jongstes het 'n groot pad gebou met knope. Hulle speel met twee speelgoed-motortjies.

“Optel, kinders. Pappa is nou hier dan moet die huis netjies wees.” Hulle mor nie meer as gewoonlik nie.

Toe hy die aand by die huis instap en sy aktetas neersit, kan sy sien daar is nuus. "Ek het bevordering gekry. Ons trek Transvaal toe."

Sy sê niks nie. Witbank. 'n Myndorp. Nog verder van haar geliefde Boland. Van haar ouers. Van vriende. Binne 'n wêreld waar sy niemand ken nie.

Maar sy weet sy moet hom nie teë gaan nie. Hy is haar man en sy't beloof om hom altyd by te staan.

"Die werk betaal vir 'n goeie trek, vrou." Haar gedagtes is elders, by haar jeugjare in die Boland. Sy ken nie die Transvaal nie; sy weet net dat dit baie anders is. Die aand kan sy nie eenmaal suksesvol wees met Patience nie.

Die kaarte is geblokkeer - soos haar gedagtes.

TAROT-KAART XVI: Die Toring

"Sonder waarskuwing word die reis wat onderneem is, onderbreek. Dit is 'n tydperk van teëspoed en teenstand."

Hoofstuk 2

As ek, Die Skoppensboer, nou terugkyk, het daar twee belangrike dinge gebeur in die Noord-Kaapse dorp. Eers moes hulle die wilgerboom, wat die huis se fundamente bekruipt het soos 'n dief in die nag, afkap.

Die twee jongste kinders en my grootmoeder het gestaan en toekyk in bewondering. Die lang takke is afgekap en toe het hulle die wortels een vir een uitgeruk sodat die boom lëndelam agtergebly het.

Die houtswaai het nog verdwaas aan die een tak bly hang, maar dit was asof die boom wat net 'n paar lote oorgehou het, nooit weer sou groei nie. Vandag is daar niks meer oor van die boom nie. Miskien treur die boom oor die kinders wat eens aan sy takke gehang het.

En daar was 'n haelstorm wat bykans elke agterste venster van die huis uitgeruk het. Die twee jongste kinders het onder die beddens in vrees weggekruip.

Die Saterdag toe U eie keuse oor die radio speel, het my grootmoeder nog die stukke glas uitgegee en die haelkorrels het reeds begin smelt.

Sy het die kinders vertroos, vir haar man aandete gemaak, terwyl die radio speel.

In haar kop het sy die huis begin oppak vir die nuwe lewe in die Transvaal.

Witbank 3 Januarie 1962

Liefste moeder

Ons het ingetrek in hierdie aaklige dorp genaamd Witbank. Die rook hang oor die dorp en ek kan sien hoe my gordyne elke dag vuiler en vuiler word.

Baie dankie vir die meevallertjie! Dis soos manna uit die hemel. Die kinders is gesond. Jo gaan vanjaar skool toe. Graad I. Hoe ons haar gaan leer om skoene te dra, die weet ek nie. Sy wil net speel en buite wees.

Ek moet nuwe skoolklere koop vir Elle. Ai, die skooluitgawes is so duur en die trekkery bring groot onkoste mee. Joe het goed aangepas. Is soos 'n vis in die water hier. Hy het klaar vriende gemaak.

Mol wissel haar voortande. Sy speel al baie mooi klavier. En dit op vyf! Sy het definitief moeder se talent geërf. Sy het moeder se hande.

En nou vir die groot nuus: ek is swanger! Ek is vreemd bly oor die nuwe baba. Al gaan dit groter meet en pas verg. Moeder moet kom kuier.

Liefde

Cato

Kaapstad 10 Januarie 1962

Liewe Cato

Ek is so bly om van die kleintjie te hoor. Ek bespreek plek op die trein sodra die kleinding aankom. Ek sal kom help. Hier gaan alles eerste klas. Pappa se boedel is afgehandel, die plaas is verkoop en dit lyk of alles goed gaan.

Hier is 'n wewenaar in die woonstelblok wat vir my ogies maak. Sy vrou, die arme man tog, het selfmoord gepleeg verlede jaar.

Hy is welaf. So dit is nie 'n fortuinsoeker nie.

'n Mens weet ook nie deesdae meer wat die mensdom kan aanvang nie, nie waar nie? Dis of die hel los is deesdae. Nee wat, gee my liewers die plaaslewe met al sy bekendhede as die stad met sy booshede.

'n Mens kan nie meer op die N2 snags ry nie. Die Kleurlinge gooi klippe na die motors.

Ek bring lekker vars snoek saam.

Liefde

Ouma

Witbank 6 Februarie 1962

Liewe moeder

Alles ou stryk hier. Elle het goed aangepas en die kindertuin-onderwyseres sê Jo is baie slim, maar sy droom te veel. Hulle sukkel om haar aandag te hou. Mol gaan kleuterskool toe, maar die Juffrou het my gesê as sy nie haar sin kry nie, byt sy die ander kinders. Ons moet natuurlik nie hieroor lag nie, maar ek vind dit skreeusnaaks.

En die wewenaar? Moeder het nou die aand oor die foon so gelukkig geklink met hom!

Die swangerskap stel sy eise. Ek swel op en ja, ek is nogal moeg saans. Joe kom laat tuis. Die nuwe werk hom baie besig. Die kinders help mekaar met huiswerk en saans stop ek sommer die hele klomp in die bad. So speel hulle vir ure!

Skryf gou, asseblief!

Liefde

Cato

Die vrou se dae is weer opgeneem deur die roetine van huiswerk, kinders versorg, met 'n begroting uitkom. Haar man op sy beurt: werk, gaan met sy vriende uit, lees koerant. Hulle luister radio, besoek vriende en betaal maandeliks die paaient vir die huis.

Ouma Betta kom kuier. Sy bring vars snoek en papats. "Kyk hoe mooi is die kinders!" Sy vat liefderik aan haar dogter se swanger maag. "En elkeen lyk verskillend. Elle blond, Jo is die donkerkop en Mol sowaar 'n rooikop." Ouma Betta glo in tuisgeboortes, maar hiervoor is haar dogter nie te vinde nie.

Toe word dit 'n tuisgeboorte want die baba, Nor, spring sommer een nag vanselwers uit en Ouma Betta klits die boudjies warm.

Toe die dokter later opdaag, grom hy iets van komplikasies, maar Nor is doodtevrede. Een vir een word hulle binnegelaat om na die klein baba te kyk in moeder se arms. En Nor kyk terug. Asof sy wil sê: "Hier is ek".

Vir dae week die gevlekte lakens in Ouma Betta se boererate en sy bak en lê in met 'n ywer. Sy speel ook vir haar kinders op die klavier en haar dogter sing saam met haar "Smoke gets in your eyes." Die kinders dans op die Strauss-walse.

En toe Ouma Betta uiteindelik na drie weke se kuier vertrek, is die Intermezzo uit die Cavalleria Rusticana nie droef genoeg vir haar nie.

Maar Ouma Betta het reeds 'n nuutgevonde vriendin op die trein gemaak en hulle drink knertsies in die kroeg en smulpaap aan die treinkos van die Trans-Oranje.

Daardie nag slaap sy diep op die maat van die treinwiele se getikketak.

In die bad sing die kinders: "Hoe ry die trein, hoe ry die trein, die Kimberley se trein..." en lag agter hul waslappe, omdat Ouma so hard poep snags.

Soos Nor groter word, speel die susters met haar. Saans wanneer die ouers uitgaan, kyk hulle na Nor. Hulle wag totdat die motor se ligte verdwyn straataf en tel dan die baba op - nou al sewe maande oud - om met haar te speel.

Hulle maak plaatkoekies, luister musiek op die draaitafel en vertel vir mekaar stories oor die lewe. So lyk 'n kaal man beduie Elle en Jo vertel sy't dit al gesien. Die baba kraai van die lag oor die onverwagse plesier van wakker wees.

Toe stel Mol voor hulle moet 'n motor bou op ma-hulle se dubbelbed. Pak die kussings voor en agter. Jo is die pa, Elle die ma, en so ry die gesin met hulle kinders see toe.

Hulle swem in die see, bou sandkastele en ry weer terug. 'n Heerlike spel totdat hulle die ouers se motor hoor. Die baba in die kot plaas en teruggaan sitkamer toe asof hulle die hele aand kaartgespeel en legkaart gebou het.

Die ouers is vredig met mekaar. Soen hulle kinders nag.

Alles gaan wel. Die roetine van hulle onopspraakwekkende lewe word volgehou tot en met die baba se derdejaar.

Snags hoes die kind sleg.

"Witbank is sleg vir die baba se bors."

"Vrou, ek kan nie NOU 'n verplasing vra nie."

"Die baba hoes sleg...die dokter se sy't 'n swak bors."

"Dit kan nie anders nie...ons moet nog hier bly."

"Jou kind behoort eerste te kom."

"Ek moet dink aan my werk. Waar gaan ons andersins geld kry?"

"Die kind..."

"Hoekom vra jy nie die dokter op 'n paar weke by die see nie die kind se bors sal regmaak nie?"

"En die kinders se skool?"

"Jy kan mos skool hou vir hulle. Elle kan hier bly."

"Ons sal ook toestemming by die skool moet kry. En jy wat nie eens 'n eier kan bak nie!"

"Ons sal regkom. Moenie bekommerd wees nie."

"Sal ons dit kan bekostig?"

“Ek sal ekstra werk doen, my vrou.”

TAROTKAART VIII: Sterkte

“Moed, erbarming en deursettingsvermoë bestry negatiewe magte sowel binne as buite onself.”

Hoofstuk 3

So vertrek my grootmoeder dan met haar drie jongstes na Margate sodat die kleintjie se longe kan herstel. Ver van haar man het sy waarskynlik besef dat sy eintlik nog altyd op haarself aangewese was.

Margate

Liewe moeder

Ons is nou vir ses maande by die see sodat Nor se longetjies kan herstel. Die baba hoes nie meer nie. Die skoon seelug verrig wondere.

Die twee ander leer flink. Hulle het al die tafels al onder die knie en Jo hou selfs 'n dagboek! Sy sluit dit toe met 'n sleuteltjie sodat ek dit nie kan lees nie.

Hier is 'n man wat elke aand oorkom; sy vrou het hom gelos vir 'n ander man. Ek voel skoon aardig. Ek sal nooit ontrou aan Joe kan wees nie. Dit is ook verkeerd.

Joe kom die naweek af. Ek sien uit daarna om Elle weer te sien. Sy word nou mooi groot.

Dankie vir alles.

Liefde

Cato

Kaapstad

Liewe Cato

Ek is bly dat dit goedgaan met julle in Margate en dat die kleintjie goed aansterk. Ja, my kind. Jy moet oppas vir daardie man. Geskeide mans en wewenaars is vrouegebruikers. Kan jy onthou hoe't daardie gladdebek wewenaar my amper uit duisende rande verkul?

Iets aan sy gladdehaarstyl en fyn snorretjie moes my gewaarsku het. En toe vertel Frikka vir my dat die man daar in die Paarl mense so verneuk het en selfs in Seepunt 'n hele klomp Jode uit miljoene gesit het.

Hy moes geweet het van SOETENDAL en hoeveel Oupa my nagelaat het. Dat daar 'n fortuin was, want vreemd, hy het nooit oor geld gepraat nie. Altyd my getrakteer op die duurste geskenke en

restaurante. Nou weet ek dat dit alles 'n fyn set was om my geld in die hande te kry.

Nee wat, my kind: mans is nie te vertrou nie. Gelukkig is jy met 'n eerbare man getroud en al kos dit fyn meet en pas, is liefde en eerlikheid meer werd.

Leer dit jou dogters ook. Geld maak 'n mens nie gelukkig nie.

Soentjies en drukkies vir julle en ek sit 'n paar groen blaartjies in.

Liefde

Ouma

En gedurende hierdie tydperk het die vrou tydelik ontglip van haar roetine as moeder, huisvrou, kok, versorger. Sy het haar twee jongstes hul huiswerk getrou geleer. In haar het die onnoembare verlange na iets wat sy nie kon definieer nie, al hoe groter geword. Terwyl sy Patience speel en geduldig die kaarte een vir een omdraai, het sy gedink: is dit my lewe?

Altyd uitgelewer aan ander se behoeftes wat eerste kom? Terstond het sy hierdie gedagtes doodgemaak. Sy het 'n goeie man, pragtige kinders - maar die geluk waarvan mense droom, ken sy nie. Dit wat sy begeer, kon sy ook nie onder woorde bring nie.

Haar onvervuldheid het sy probeer wegdink, deur besig te bly met roetinetwerk en om te sien na die behoeftes van haar kinders. Hoe gaan hulle eendag wees?

Haar vier dogters. Vier windstreke en al was haar skoonmoeder nog altyd verminderend oor haar dogters, het sy hulle intens lief. Elke geboorte met die pyn ingesluit, was die moeite werd en wanneer vrouens stories vertel oor hoe pynlik dit is om geboorte te skenk, wil sy uitroep dat dit nie so is nie. Daardie ervaring wanneer die kind in jou arms genestel is, kan niks op aarde wegneem nie.

Sels binne 'n kliniese hospitaal met groen mure en die geur van onstmettingsmiddel wat om alles hang, maak steeds van hierdie ervaring iets heiligs. Daarom is 'n tuisgeboorte soveel teerder... En elke kind het anders geklink by geboorte. Elle het soos iets gekrys; Jo was doodstil, want sy wou nie gebore word nie. Klein Mol het verdrietig gehuil toe die dokter haar boudjies slaan en in Nor se stem kon sy opstand aanvoel.

Elke kind se persoonlikheid was vasgevang in hierdie oomblik. Met die arme Joe wat verbouereerd na sy kinders kyk. Haar man wat nie weet hoe om hulle te koester nie, maar tog goed is vir hulle. Hulle liefhet op sy manier. Sy 'no nonsense'-manier.

Haar man wat nie weet hoe om sy gevoelens te wys nie en tog, en tog het sy hom vir die eerste keer sien huil by die dood van sy moeder. Hy het afgevlieg - alleen - sy moes na die kinders kyk. Sy het deernis gevoel, maar nie geweet hoe om dit uit te druk nie.

Hoe vertrou 'n mens iemand wat j   moet beskerm? Sy het al hoe meer bewus geraak van sy weerloosheid. Veral binne die werksopset waar hy ontsettend hard gewerk het, maar altyd moes wag op bevordering.

“Alles is teen my!”, het hy een aand uitgeroep. “As jou pa nie geld of status het nie, kom jy nêrens in hierdie lewe nie. Die ewige familieboom: wat maak dit tog saak?” Hy het na sweet en bier geruik. En frustrasie. Nog 'n kind het hulle lewe bemoeilik.

Dis nodig dat ek nou intree. Ek weet - omdat ek 'n siener is - hoe almal gevoel het. Omdat die man al hoe harder moes werk om meer geld te verdien, het hy sy vrou al hoe meer afgeskeep. En dit het haar net meer geïsoleerd gemaak. Die kinders het dit opgetel. Die stiltes tussen hulle ouers. Die gedurige gemor oor geld. Geld. Geld.

“En dit lyk my nie jou ma gaan jou iets laat erf nie. Hoekom vra jy nie!”

“As Pappa niks aan ons bemaak het nie, Joe, is dit haar geld. Ek gaan haar nie vra vir geld nie. Sy stuur gereeld iets aan.” “Ja, nou word dit natuurlik uitrinkink in die Kaap. Jy weet jy kan aanspraak maak...”

“Ek gaan nie myself verneder nie..”

Terwyl sy langs die see stap, spoel die argumente tussen hulle soos branders uit op die strand. Dis die eerste keer, weet sy, wat hulle geluk bederf word deur haar man se gevoel van verontregting. Dit het alles begin toe hy verlede jaar nie bevorder is nie; ten spyte van sy harde werk en lang ure. Die baas het die jonger man, Basie van Staden, tot bestuurder bevorder. Daar was stories oor 'n verhouding tussen die baas en Van Staden se vrou, stories wat sy uit haar bewussyn wil weer. Omdat sy weet hoe sulke verhale 'n mens kan vergiftig. Met die laaste dans, het sy hulle in die gazebo in 'n omhelsing gesien. Gewonder of die vrou nie besef hoe sy haarself blootstel nie? Haar dogters leer sy nou al: die blootstelling verbonde aan seks en hoe 'n mens se naam nooit weer teruggewin kan word nie. In Hollywood-films is dit egter anders. Goedkoop lewens, drank- en seksmisbruik is aan die orde van die dag. Nee, selfs voor sy Joe ontmoet het, het sy haar altyd weerhou van enige oorgawe. Mans praat. Hulle misbruik.

Toe kom Joe. En sy trou. Verwek kinders. En sedert hierdie besoek aan Margate voel sy dat alles nie meer soos gewoonlik is nie. Asof hy meer wil wees as wat die lewe hom nou toelaat.

En sy voel skuldig omdat sy hierdie tydperk weg van haar huishoudelike roetine so intens geniet. Bedags versorg sy die kinders. Terwyl hulle swem, speel sy Patience. Dit word 'n spel wat haar gedagtes in beslag neem. Dan kan sy mymer. Soms praat sy hardop met haarself oor die magte van buite en die magte van binne wat 'n mens tot rus moet bring.

TAROTKAART III: Heerseres

“Vrou, moeder en gesel. Deur haar toegeneentheid en toewyding word vreugde en ondersteuning aan haar geliefdes gebied. Sy is ook in staat om haar idees tot praktiese uitvoering te bring.”

Hoofstuk 4

Witbank

Liefste moeder

Ons is terug van Margate af. Die kleintjie het wonderbaarlik herstel, die ander twee is langtand terug skool toe en alles gaan hier ou stryk.

Ek het darem 'n char wat driekeer per week inkom en my help met die was- en strykgoed. Maar die versorging van die kinders: kosgee, huiswerk en hul emosionele eise put my uit.

Moeder, ek het die afgelope week uiters moeg gevoel. Met verblindende hoofpyne. Toe is ek dokter toe. Hy ontdek toe drie gewassies op my kop. (Ag, ek skryf maar liewers, omdat ek weet hoe dit moeder sou ontstel.)

Ek is letterlik die oggend ondersoek, om die middag opgeneem te word. Ek het Joe gebel om die kinders by die skool af te haal, die kleintjie is na die bure.

En toe is dit ek en die hospitaal. Alleen want Joe se verpligtinge kon hom nie wegneem van sy kantoor nie. Eintlik moet ek tog erken dat ek dit verkies het om alleen te wees.

En terwyl 'n mens so weerloos lê, met jou kophare afgeskeer sodat die dokter die vetkliere kan verwyder, dink mens: wat doen jy as jy nie nou terugkeer nie? Wie sal na die kinders omsien? Na hulle eiesoortige behoeftes en nukke?

En soos hierdie gedagtes deur my spoel - gedagtes dat ek dalk nooit weer sal terugkeer nie - besef ek dat ek nie 'n ander keuse het nie. Dat ek moet herstel.

Toe dink ek hoe mooi moeder altyd "Old Lang Syne" en "Heimwee" op die klavier gespeel het en die trane rol sommer so oor hierdie bokkie! Die dokter, 'n liewe man, troos maar dit help nie. Uiteindelik kom ek tot bedaring.

Toe ek wakker word, is die blydschap van terug wees uit die donker slaap so groot dat die pyn skoon vergete is. En toe my vier kleintjies 'n ruk later om my staan, my vier windstreke, voel dit alles reg.

Die kinders is uiteraard skaam vir my; ek dra 'n groot verband om my kop. Ek lyk aaklig! En ek word ook nou heeltemal grys. Mol het nou die dag vir die bure se kinders gesê dat sy my nog nooit anders as grys geken het nie.

My kinders groei mooi. Ek stuur vir Mamma die foto waar al vier van hulle uitgestal sit op die lawn. Hier kan 'n mens die verskillende geaardhede sien: hoe elkeen 'n eie koers het.

Die nuwe huis het 'n groot eikeboom. Dit is baie meer standvastig as die wilgerboom by die ou huis.

Moet afsluit om kos te kook. Ek sal hopelik 'n vinnige potjie Patience inpas voor Joe kom.

Liefde

Cato

My liefste kind

Jammer om van jou terugslag te hoor. Jy het nou die aand oor die foon so moeg geklink. Jy moet ook rus kry, gehoor! Jy kan jou nie net afsloof vir die kinders nie. En kan Joe steeds nie 'n eier bak of vir homself iets maak om te eet nie?

Pappa was presies dieselfde. Dit was aandra. Opskep. Uittel. Dek. Alles. Ek moes beeste slag, vrugte inlê, brood bak, alles doen.

Dis maar hoe dit is as 'n mens 'n vrou is. Ons is Eva. Tweede geskape. Uit 'n man se rib gemaak en daarom is ons volgens die Bybel veronderstel om ons mans te gehoorsaam. Oppas vir opstand, Cato. Dit vergiftig mens, hoor.

Ek wil nie sleg praat van die dooies nie; maar dit was die rede vir jou skoonmoeder se bitterheid - daarom wou sy altyd wegvlug, wegkom van haar lewe hier.

Lees jou Bybel elke aand getrou, my kind.

Altyd lief vir jou

Jou enigste moeder

En so klink die vier dogters nou.

OOS

Liewe dagboek

Ek wens ek het my eie kamer sodat ek nie nodig het om dit met Mol te deel nie. Ek wens ek was die enigste kind. Dan het al die aandag na my toe gekom. Dit pla my dat ek alles moet deel met my susters.

Gister het ek en Elle gaan swem by die dorpswembad. Ek het gesien hoe loer sy vir die seuns. Ma het vir ons koekies ingepak en toe ek dit soek om te eet, toe het sy dit vir haar maats gegee. Dit help nie om oor haar te kla nie. Sy is vyf jaar ouer as ek en sy is lid van die Waterlelie-bende. Hulle dink ek is te jonk vir hulle.

Altyd hierdie ding: as ek iets ontdek, dan weet sy hoe dit is. Dan was sy al daar. Sy steel al my nuwe ervarings van my weg. Sy en Mol kom beter oor die weg. Hulle dink ek gedra my soos 'n seunskind, omdat ek nie meisiegoed doen nie. Urelank speel Mol pop. Haar babapop is al voos gebad.

Ek hou baie van klein Nor. Sy is sieklik, maar sy kom lê saans in my bed voordat sy na haar klein bedjie toe gaan. Ek sal haar met my lewe beskerm, die klein sussie van my. Sy het skerp tandjies.

Ek verstaan haar. Sy is altyd daar. As Elle die deur sluit sodat ek nie met haar en haar vriende kan speel nie en Mol weggaan na Adri toe, is klein Nor daar. Altyd.

Sy volg my soos 'n hondjie. Sy lag nie vir my soos Elle en haar mislike maats nie. As ma moet weet wat hulle alles praat.

Ek bou vir Nor 'n huis uit Montini-blokke. Daar is vier vensters. Ek leer haar teken. Daar is vier kinders en 'n ma en pa. Voor staan 'n groot wilgerboom. 'n Treurwilger. Hoe kan 'n boom tog nou treur?

Maar hierdie een treur. Want Nor teken hom met sulke stokkies wat afwaarts hang. Ek is sewe jaar oud. En wens ek kan by die huis bly sodat ma my leer.

Ek las somer stories by wanneer ek moet lees. Die juffrou raas met my. Lees wat daar staan!

Ek hou nie van die ander kinders nie. Hulle hou ook nie van my nie. Ek skryf my eie stories en resitasies.

Boom

'n kind speel boom-boom
blare val soos
kinders van die boom
wat swaai
hulle val nie seer
op die blare van die boom

Gister het een van die kinders sy broek nat gemaak. Hy kon nie betyds by die badkamer kom nie. Die ander kinders het vir hom gelag.

Die onderwyseres se sweetkolle lyk lelik onder haar arms. Sy ruik suur.

Ek wil nie piepie by die skool nie. Dit ruik te sleg. Na ou poefie en piepie.

Ek sal die naweek vir ma die voorste hekkie verf vir ekstra sakgeld. Dan koop ek vir my daardie nuwe reeks Matchbox-karretjies.

Nou moet ek afsluit, dagboek. En jou toesluit. Sodat niemand hierin kan lees nie.

WES

Anri en ek sit langs mekaar in die skool. Alles gaan goed. Die skoolwerk is maklik.

Die broodjies wat mamma maak, pas mooi in my koffertjie, langs die appel en rosyntjies.

Mamma sê ons moenie in vreemde karre klim of met mense praat wat ons nie ken nie.

Vanmiddag speel ek en Anri weer met ons papierpoppe.

Ek wil 'n Barbie-pop vir my verjaarsdag hê.

NOORD

Ekke klein. Lief vir Jo. Myne sussie. Myne teddie. Mamma eina kop.

Doedoe Jo.

Baba Jo'kie.

Mama, Papa, Kaka.

SUID

SKOOLRAPPORT

Elle is 'n uiters voorbeeldige kind met leierseienskappe. Haar werk is altyd netjies, betyds afgehandel en sy is 'n voorbeeld vir die ander kinders in haar klas. Ook haar werk as prefek het sy nougeset uitgevoer.

SKOOLOPSTEL

Die kinders van Peru het skrefiesoë en hulle harte is groter as ander mense se harte. Dit is omrede die lugdruk en die hoogtes waarin hulle bly.

Volgens die Afrikaanse kinderensiklopedie dans hulle graag volksdanse. Mens vind ook llamas daar, 'n soort bergbok wat lang hare het. Hiervan word matte gemaak. Ons het so 'n mat in die sitkamer.

Die mense is hoofsaaklik bergbewoners. Hulle leef van die land. Jaarliks pluk hulle die vrugte van hulle harde arbeid.

Dit moet goed wees om so in die natuur te leef.

Hulle is ongelukkig sondaars, want hulle glo nie in Jesus Christus nie. Jaarliks besoek sendelinge hier die bergareas om mense te bekeer.

Prentjie:

Van twee kinders uit Cuzco langs 'n llama.

TAROT-KAART XVIII: Die Maan

"'n Periode van donkerte wat enige vrees of angsgevoel verskerp. 'n Tydperk van harde werklikhede en ontnugtering."

Hoofstuk 5

'n Huis het sy eie karakter. Dit weet ek uit die vele huise wat ek al in my lewe besoek het. 'n Huis neem die persoonlikheid aan van al die verskillende mense wat tot daardie huis behoort. Elkeen dra iets by. As die belangrikste persone negatief of ongelukkig is, dan raak dit al die ander lede van die gesin.

In hierdie tydperk word die vrou bewus van haar isolasie. Haar man moet al hoe langer ure werk om sy werk te behartig. Die verpligtinge neem sy lewe oor. Hy vertrek douvoordag en saans is hy teen donker eers by die huis.

Die jonger kinders is reeds in die bed wanneer hy tuiskom. En die ouer kind besig met haar huiswerk. Hy sit afgetrokke voor hom en staar met 'n bier in die hand. Dan eet hy en sy vrou en hy vertel haar van sy dag se werksaamhede.

Maar daar ontstaan 'n brug tussen hulle. 'n Stilte. Iets waarop sy nie haar vinger kan lê nie. Aanvanklik probeer sy met hom daaroor praat, maar hy skram weg van sulke gesprekke. Sy begin mor omdat hy so min tyd aan sy huis spandeer en dat hy geen huishoudelike take verrig nie.

Hy sny nie die gras nie.

Hy verf nie die hek nie.

Hy vervang nie die ligte in die huis nie.

Dit doen sy alles self; dikwels met die hulp van Jo, haar tweede oudste wat baie handig is met sulke takies.

Sy praat. Haar man hoor haar nie. Sy word bewus van die emosionele geweld wat in stilte opgesluit lê. Vir dae is sy stug. Antwoord sy hom nie. Hy kom dit skaars agter. Lees later selfs sy koerant aan etenstafel. Beplan sy dag se verrigtinge.

“Ons het 'n nuwe sitkamerstel nodig..”

“Hmmm.”

“Ons het...”

“Hmmm.”

Witbank

My liefste moeder

Hierdie vaal dorp doen niks goed vir my nie. Die kinders gaan goed aan. Klein Nor is gesond. Ek het herstel van my operasie.

Die Transvalers maak moeilik vriende met mense uit ander dele.

Hulle praat nie ons taal nie.

Hulle is ontsettend materialisties. 'n Mens voel deurgekyk in die kerk en almal meet jou aan jou motor en jou huis.

Die kinders ervaar ook hierdie statusbewustheid. Veral Elle is uiters sensitief hiervoor. Sy wil die hele tyd bybly met haar vriende se kleresmaak.

Joe werk lang ure. Hy doen alles wat die kinders vra. Hulle het al geleer om agter my rug na hom te gaan - hy gee makliker as ek. Maar ek dink nie dis goed nie. Hy behoort eerder meer tyd met hulle te spandeer.

Ag moeder, jammer ek kla so. En hy wil ook nie hê ek moet gaan werk nie. Hy dink die mense sal sê hy kan nie sy eie vrou en kinders versorg nie.

Dis maar hoe mans op die oomblik dink. Ek wens net soms ek het 'n lewe BUITE die huis van kinders grootmaak, versorg, kook...

Die bediende help darem wat.

En die kinders help mekaar grootmaak.

Veral Jo en Nor is groot maats! Die kleintjie loop agter Jo aan asof sy haar mamma is. En as sy seer het of wakker word in die nag, roep sy na Jo. Elle en Jo bots baie. Jo is te jonk vir Elle en ek kan sien hoe dit haar irriteer dat Jo wil saampraat. Elle voel ook Jo is te seunsagtig.

Mol doen weer haar eie ding. Sy het haar maats; ook hulle sluit Jo uit. Ek wil nie inmeng nie - kinders moet self hul eie probleme oplos.

Ek het iewers gelees dat hulle soos klippe is wat teen mekaar maal. Dat dit 'n gesonde en noodsaaklike proses is.

Laat tog van moeder hoor

Liefdegroete

Cato

Die vrou voel al hoe ongelukkiger. Haar onvervuldheid hang soos 'n wolk om haar. Sy lees die een boek na die ander, maar niks kan die gevoel van leegheid vul nie. Is dit hoe my lewe gaan wees? Om te wag. Op niks wat gaan gebeur nie?

Sy begin later slaap. Sy wag tot die laaste kind skool toe is en die baba weer reg is vir 'n oggendslapie. Dan trek sy die gordyne dig.

Sy voel nie uitgerus nie. 'n Donker moegheid begin in haar huis ook voelbaar word. Haar man kom nog later huis toe. Sy ruik bier en sweet op sy asem wanneer hy in die bed toenadering soek. Sy draai weg. Te moeg vir enige intieme kontak.

Die gordyne hang vaal van die stof. Die meubels is geskif. Die teekoppies is gebars.

Soggens sien sy hoe sy gryser en gryser word.

Sy speel Patience meganies. Sy kook, maar hart is nie meer in haar huiswerk nie. Die stof vergaar op alles.

Een aand word hulle na Joe se baas se huis genooi. Sy voel haar bewus van hul rykdom. Van die vrou se hooghartige vrae. Haar neerbuigende houding.

Daardie aand lyk haar middelklas-huis in haar gedagtes nog meer middelklas as gewoonlik; stink die badkamer meer as gewoonlik en voel sy 'n groter onbehae in haar opstu.

Haar man is helaas, helaas onverstoord. Hy drink die een drankie na die ander. Hy lag vir die baas se skuins grappe en hang oor die kroegtoonbank asof sy lewe daarvan afhang. Nee, wys sy met haar oë.

Die gesprek tussen haar en die baas se vrou word hervat. Hulle praat oor die eerste hartoorplanting op mnr. Louis Washkansky. Ek het 'n nuwe hart nodig. Bitter-bitter nodig, dink sy ontevrede. Sy is wel dankbaar vir haar lieflike vier kinders. Hulle hou haar staande. Sy moenie ingee nie.

Ter wille van hulle, haar vier windstreke sal sy begin om die huis te orden. Te skrop. Op te ruim. 'n "Spring-cleaning". En sy sal die geld wat haar moeder gestuur het gebruik om die huis nuut te maak. Die geld wat haar moeder deur al die jare aangestuur het en wat nou al rente getrek het.

Ja, sy mag nie ingee nie. Want sy's die kompas. Uit haar spruit die vier rigtings. Sy is die sentrum.

Net môre, net môre...

TAROT-KAART XIII: Dood

"'n Groot verandering in lewenstyl, ervaring van jouself of van die wêreld."

Hoofstuk 6

Witbank

Liewe moeder

Terwyl die treklorrie besig is om ons meubels in te laai, skryf ek gou-gou die dankie-brief. My liewe moeder, dankie weer eens vir die geld!

Vandag, goddank, neem ons afskeid van hierdie mistroostige dorp. Die kinders is opgewonde oor die vertrek Pretoria toe. Vir Joe is die verplasing natuurlik bevordering. Hy is nou deel van die beleggingspan. (Hy sal wel meer moet reis.) Ons het vir ons 'n huis gekoop in 'n nuwerige woonbuurt - sonder enige bome of tuin. Ek sal 'n nuwe tuin moet aanlê. Dis al wat hier sal mis: die eikeboom.

Gelukkig gaan ons nou weg van die vuil lug. En die warm, droë lug van Pretoria sal goed wees vir Nor, meen die dokter.

Moeder moet kom kuier, asseblief!

Elle het begin menstrueer en ek het sommer die feite van die lewe vir die hele spannetjie vertel. Veral Jo wil ALLES weet. Mol stel nie belang nie; sy bloos as ek hieroor praat. Maar ek moet.

Daar is glo 'n tomboy-dogter - ek het dit in die koerant gelees- wie se ma haar nie betyds die feite van die lewe vertel het en toe sy begin bloei, het sy gedink sy het haarself seergemaak. Toe stop sy haarself vol watte en uiteindelik moes hulle haar vrouedele verwyder. Alles het begin vrot.

O, moeder, ek het my vier dogters so ontsettend lief. Dankie vir alles.

Liefde

Cato

En so pak die vrou haar huis op, op pad na 'n nuwe lewe, 'n nuwe begin. Verlig laat hulle die vuil dorp agter en die kinders besef dat daar ook 'n nuwe lewe op hulle wag. Elle en Mol neem moeilik afskeid van hul vriende, maar Jo (wat geen maats het nie) en Nor (omdat sy nog te klein is), deel nie die verdrietige afskeid nie.

Vir Jo is die nuwe begin 'n avontuur. Soos die oopmaak van 'n nuwe boek waarin daar nog nie geskryf is nie. Of die aantrek van nuwe skoene wat nog blink. Miskien, miskien sal daar nuwe maats wees in Pretoria.

Vir haar is die afskeid aan Witbank 'n vreugdevolle een. Sy het nie maats nie en haar susters laat haar buite alles voel.

“Gaan speel buite.”

“Ons is besig. Jy breek net alles.”

“Ag, wat weet jy tog!”

“Mamma, sê tog vir Jo sy moet mooi sit.”

In die motor na Pretoria sing hulle liedjies. “My Sarie Marais” en die vrou sing ook “Heimwee” vir haar kinders. Die reis verloop goed; met die gewone stoppe wat kinders eis. Die stilte tussen die man en vrou word soms verbreek met myl-aanwysings. En haar vrae oor hul nuwe huis.

Die huis het sy een naweek gesien. Die nuwe woonbuurt het geen bome of plante nie en sy besef dat sy 'n nuwe tuin sal moet aanlê. Maar enigiets om weg te kom van Witbank. Sy weet sy het groen vingers en sy sal in staat wees om die tuin suksesvol uit te lê. 'n Lowerryke, boomryke paradys waarin haar kinders sal kan speel en sy ook haar beste tot uiting sal kan bring.

Miskien is dit weer tyd dat ek die verteller, die medium intree. Wat toe gebeur het, is dat die grond so klipperig was dat die tuin maar lusteloos gegroei het. Onder die vlak grond was daar klipformasies wat enige hunkering na 'n paradys ondermyn het.

Ook het die stiltes tussen die man en vrou al hoe dwingender geword. En die man, uit hoofde van sy werk, was al hoe minder tuis.

Die vrou het besef dat sy haar ongelukkigheid met haar saamdra. En dat selfs nie eens hierdie nuwe omgewing haar uit haar on- vervuldheid sal verlos nie.

Die teisterende hitte van die nuwe woonarea het sake ook nie vergemaklik nie en omdat daar geen bome rondom die huis groei nie, het die hitte alles geskroei.

Dit was dan ook hierdie tydperk waarin die stiltes of verskille tussen almal na vore gekom het. Toe die kinders veel jonger was, kon die vrou hulle nog saamsnoer. Hier in die nuwe omgewing het hulle weggebeur van mekaar.

Die keerpunt.

Hoe maklik is dit nie vir my as die allesweter, die siener, om nou die verhaal te laat vries asof dit 'n video-opname is wat 'n mens op 'pause' sit? In stadige aksie kan 'n mens die reaksies tussen moeder en kinders waarneem.

Vir die weer-kyk; vir die uitmekaar haal. Vir die terugdraai. Asof die rede vir alles iewers, iewers opgesluit lê tussen die vinjette.

En die afwesigheid van die vader ook sien. Die lang werksure maak van die moeder die belangrikste persoon in hierdie huishouding: sy is die middelpunt. Met elke kind wat wegdraai van haar.

Op hierdie video-opname is daar tekens van die vader wat sy afwesigheid aandui: 'n foto teen die muur; sy klere in die kas van sy studeerkamer. Maar dis die moeder wat in elke gestolde opname na vore tree: as die bepaler van elkeen se lot in hierdie verhaal.

Die eerste beweging begin met Elle se dramatiese bekering by die KJA toe sy haar hart vir Jesus gee en op vyftien die huis wil verlaat om sendingwerk te gaan doen in Rusland.

Die tweede beweging met Jo se eerste ervaring van gay seks op agt met die bure se dogter. Die derde met Mol se seksuele aanraking op sewe met haar onderwyser. En die vierde toe Nor, die jongste, op 'n eetstaking gaan.

En die vyfde, en waarskynlik die mees dramatiese moment, wanneer die vader sterf in 'n kop-aan-kop-botsing.

TAROTKAART IV: Heerser

"'n Volwasse man met oortuiging wat in staat is om sy idees tot uitvoer te bring. Hy kan elke situasie beheer met sy rede."

Hoofstuk 7

Pretoria

Liewe moeder

Dankie vir jou bystand die afgelope tyd. Ja, dit was waarskynlik die moeilikste tyd van my lewe: Joe se onverwagse dood. Hy was 'n goeie mens.

Nou is dit die kinders grootmaak en die boedel uitsorteer. Die prokureur kom my more sien. Gelukkig was hy goed verseker. So ons behoort nie te sukkel nie. Die polisse sal uitbetaal.

Nogmaals dankie en liefde

Cato

Liewe Ouma

By die begrafnis het Ouma gevra waarom ek nie huil nie. Dis omdat ek weet my Pa is by die Here, by die Here wat ons roep wanneer Hy ons nodig het om die kroon vol te maak.

O, my vader wat so stil in sy kis lê. Ons gaan kyk die oggend na hom net voor die begrafnis en dit lyk of hy net slaap. Net in die hoeke van sy mond kan 'n mens die steke sien soos sy mond geskeur het. Hulle het hom mooi skoon gemaak en in sy doodskleed lyk hy soos 'n engel.

Ek dank die Here vir hierdie liefdevolle vader. Mag sy siel rus.

Liefde

Elle

Liewe dagboek

Toe die foon die aand lui, het ek geweet iets is verkeerd. Hoe, weet ek nie, maar ek het geweet dis my pa wat dood is. Ek kon dit sien aan ma se gesig. Sy het wit geword en toe geskreeu: "O Here, nee."

Ek het deur alles sterk gebly. Ek het saam met ma lykshuis toe gegaan om pa uit te ken. Sy oë was oop en die dokter het dit toegedruk toe ma saggies sê: "Ja, dis hy. Dis hy."

Die reuk van die dood het vir dae daarna nog in my klere gesit. Dit was soos verf wat jy nie van jou hande kan afwas nie. Dit sit.

Terwyl ma vorms invul en met die dokter praat, het ek stil weggeglip en weer na die lyke gaan kyk. Daar was ook 'n jong seun - van die plotte uit Pretoria-Noord - wat homself in die garage opgehang het oor sy meisie hom gelos het. Sy tong het voor by sy mond soos 'n blou wors uitgehang.

Daar was ook 'n man onder 'n plastiek-laken wat hulle oopgesny het om die rede vir sy dood te soek. Om sy groottoon het daar 'n plaatjie met sy naam op gehang.

Ek hoop al hierdie mense is regtig dood. Dit sal verskriklik wees as hulle diep onder die aarde wakker word en wil uitklim.

Ek en pa het nooit regtig gepraat nie. Maar hy het hard gewerk om vir ons alles te gee wat ons nodig het. As ma dit nodig het, sal ek saans by die kafee gaan werk.

Jo (op die dag van die begrafnis)

Brief vir Anri

Beste Maatjie

Ek skryf hierdie brief om vir jou te sê my pa is dood. Ons huil almal. Behalwe Jo is baie sterk.

Daar was baie blomme. Ek was so bang ek gly in die graf in en Nor vra net die hele tyd: "Waar's my pappa, Waar's my pappa?"

Kom kuier, gou.

Mol

En so begin die moeilikste tydperk van die vrou se lewe: om haar vier kinders alleen groot te maak sonder die ondersteuning van 'n man; al is dit dan net 'n man in naam.

Maar die wete dat iemand daar is, dat iemand ondersteun, al is dit net simbolies, het tog iets beteken. Sy dra steeds haar trouing, al is dit duidelik te lese uit die onvergenoegde blik op haar gesig dat sy stry om te oorleef.

Die afhandeling van die boedel sloer ook. Ondertussen leef sy van spaargeld en haar moeder se aalmoese. Daar is nie lang tyd vir rou nie, want die daaglikse lewe moet voortgaan. Sy moet werk vind. En na jare - langer as vyftien jaar - uit die werkmak, is aanbiedinge skaars.

Tog kry sy 'n werk by 'n aktuaris as tikster en algemene sekretaresse. Die klein salaris hou haar gedagtes besig en vul die gat.

Maar dit is haar vier windrigtings wat al hoe veeleisender word. Wat al hoe verder uit mekaar beweeg. En hiervoor het sy die hulp van 'n vader of man nodig.

Iemand wat haar kan help met Elle se sendingobsessie, Jo se opstand, Mol se skielike gewigsprobleem en Nor se eetstakings.

Snags mis sy haar man. Sy koesterende hande. Vergeet sy van die stiltes tussen hulle, haar irritasie met sy onbetrokkenheid en onthou sy net sy deugde. Sy uiteindelijke terugkeer.

Sy vergeet ook dat sy vrou-alleen die huis en kinders versorg het. En dat sy smiddae tuingemaak het en bome geplant het met die hoop dat dit beskutting en koelte sal bring.

Ook vergeet sy dat al haar emosionele behoeftes misgekyk is.

Sy huil gedemp in haar kussing, bang dat die kinders sal gewek word deur haar verdriet. Sy hoor in die kamer langsaan 'n sagte, jagende asemhaling.

TAROTKAART VII: Die Koetsruiter

"'n Triomfantlike oorwinning oor die lewe se opponerende magte. Wanneer die teëstand afgewerk is, word die balans herstel."

Hoofstuk 8

Die boedel is afgehandel en die dae volg weer hul koers. Stadig maar seker word die vrou deel van die werkende wêreld. Hoe verder sy van haar huwelik met haar man staan, hoe meer besef sy dat sy onderdruk was. Dat alles om sy behoeftes gedraai het.

Haar emosies oor hom is kompleks: enersyds is daar jammerte en verlange; andersyds woede, woede oor soveel jare se ondankbare opoffering. Ook weet sy dat sy nooit die jare sal kan inhaal nie. Wanneer sy na die jong sekretaresses kyk, weet sy hoeveel jare sy verloor het.

Haar kinders voel hierdie probleme. Instinkmatig reageer hulle op haar stiltes, haar onuitsproke woede. Woede teen die wêreld word dan later woede teen die self.

En in haar afgeslote bestaan van werk en troebel emosies, is sy nie in staat om aandag te gee aan haar dogters se reaksies nie. Saans is sy ook te moeg om werklik te kommunikeer en haar naweke word in beslag geneem deur ekstra tikwerk. Om kop bo water te hou. Alles kry sy reg weens haar nougesette, streng natuur.

OOS

Liewe dagboek

Gister het ek vir die eerste keer 'n Franse soen ervaar. Hoe dit is om soos in die films iemand binne-in jou mond te voel. Ek het altyd gedink 'n mens versmoor, maar iewers kry jy tog lug vandaan.

Dit het my goed laat voel - dis nog altyd wat ek wou ervaar.

En ek is bly om te weet ek is nie al wat so voel nie. Dat daar nog iemand op hierdie aarde is wat nes ek is.

O, ek dink ek het haar lief. Sy het beloof dat sy vir niemand sal vertel nie: dat dit net ons geheim is.

Ma het gesê dis reg as ek die naweek by haar gaan kuier. O ek kan nie wag nie....

WES

Niemand mag weet nie. As mamma weet, gaan sy kwaad wees. Kwaad wees omdat ek hom toegelaat het om so aan my te vat.

Juffrou sal ook raas; ons liggame is die tempel van God. Dis alles my skuld. Anri is al een wat weet. Sy sal nie praat nie.

Meneer het ook aan haar gevat.

Gister het iemand my ou vettie genoem. Ek kan dit nie help nie.

Voel beter wanneer ek eet.

Vandat pappa nie meer met ons is nie, voel ek so alleen. Mamma is die hele tyd besig om te werk. Ons is nie meer saam soos toe pappa geleef het nie.

SUID

Buite het dit gestuifreën toe ek my hart vir Jesus gee. O wat 'n vriend het ons in Jesus, het iemand op die ghitaar gespeel, terwyl ons almal die lied in 'n kanon sing. Daarna het ons almal ons voete in die swembad gesit. Een vir een is ons weer gedoop. Die groot doop.

Ek het 'n vorm ingevul dat ek wil sendingwerk doen in Rusland. Om mense wat niks weet van Jesus, ons enige saligmaker, se siele te red.

NOORD

Ek begrawe my kos in die tuin. My broodjies. Wil nie eet nie.

Kos is sleg vir my. Ek hou van die storie van "Hansie en Grietjie". Ek laat ook krummels agter my om te weet waar ek was.

Daar slaap 'n dooie voëltjie onder in die tuin.

+

En omdat die vrou besig is met 'n stryd om oorlewing, is sy nie bewus van haar kinders se pynlike ervarings van hulself nie. Op sewentien, twaalf, elf en vyf onderskeidelik, is elkeen so besig met haarself, beweeg hulle al hoe verder van mekaar.

So veel as wat hulle as jong kinders saamgespeel het, so veel is daar spanning en stryd tussen hulle. Elke dogter bly in haar kamer afgesluit, met haar probleme en worstelinge. Daar ontstaan stiltes tussen hulle na uitbarstings, uitbarstings oor onbelangrike kwessies soos huishoudelike take, 'n biblioteekboek wat nie gevind kan word nie.

Ook besoek hulle nooit die vader se graf saam nie. Vir elke kind word dit 'n afsonderlike proses van afskeid. Behalwe vir Nor wat saam met haar moeder die graf besoek.

Vir die drie oudstes word die vader se graf 'n plek waar hulle hul ervaring van verlies kan verwoord. Vir Elle is daar berusting; want hy is by Jesus. Vir Mol is daar die gevoel dat hy sou verstaan het; en met die man kon gaan praat het. Jo weer wonder of haar vader haar kan hoor: hoe voel dit om dood te wees? Kan 'n mens die lewendes sien?

In hierdie tyd verbeel sy haar ook dat sy haar vader se voetstappe in die gang hoor en een nag staan hy reg langs haar bed. Buite word die boom voor haar venster 'n man met winkende arms.

Die vrou treur na binne. Woordeloos. So besig om materieel te oorleef dat sy nie tyd het vir haar kinders se pyn nie.

Pretoria

Liewe moeder

Dankie nogmaals vir die geld. Hier gaan alles ou stryk. Die kinders word groot. Dis absoluut interessant om te sien hoe elkeen na ons familie begin lyk!

Kom kuier, asseblief.

Ek is besig om Joe se dood te verwerk. Party maande gaan dit raap en skraap. Elle het 'n nuwe skoolbaadjie nodig, maar ek het maar net eenvoudig die gate toegestop. Ek kan nie nou, amper aan die einde van haar skoolloopbaan 'n nuwe baadjie bekostig nie. En die twee middelstes dra ook maar mekaar se klere. Hand-me-downs.

Nor is 'n ander storie. Sy is soveel jonger dat ek alles nuut moet aankoop.

Gelukkig kom ek darem net-net uit en die baas is baie goed vir my. Ons predikant kom ook gereeld om om te sien dat alles hier reg gaan.

Ek waardeer my kinders baie. Hulle help goed in die huis. Soms is daar maar struwelinge en onderonsies, maar dis omdat hulle elkeen 'n eiesoortige persoonlikheid het. My vier windstreke. Elkeen slaan 'n ander koers in.

Kom kuier, my liewe moeder.

Cato

Naskrif

Ek het 'n groot grafsteen vir Joe laat maak. Weet moeder, die vreemde is, ek praat nog met hom. Asof hy hier is. As ek raad nodig het dan dink ek: wat sou Joe gedoen het. My stil man. My man wat so hard gewerk het vir sy familie. As ek sien by die werk waardeur ander vrouens moet gaan. Hoe hulle mans hulle verniel.

Ek tik nou dokumente oor 'n egskedding. Die vrou word aangerand, maar die man gaan net aan. Dis

asof niks met hom gebeur nie.

Hoekom kom moeder nie vir ons April-maand kuier nie? Dan is Pretoria nie meer so warm nie. Ons bome begin darem al 'n bietjie skadu te gooi. Ek sluit 'n tekening van Nor in. Sy is so grys!

ooooo

o

oooooooo

oooo

o

TAROT-KAART: IX Die Kluisenaar (Onderstebo)

"Onttrekking van verantwoordelikheid aan ander mense."

Hoofstuk 9

So speel die vrou saans na 'n lang dag Patience, terwyl haar dag se doen en late voor haar afspeel. In hierdie tyd, onwetend, begin sy aan 'n geweldige depressie te ly.

As sy saans tuis kom, is sy te moeg om kos te maak. Dan laat sy dit oor aan Elle. Dan luister sy radio en die dag se gebeure beur haar nie juis op nie.

Elke dag lyk soos die volgende. Daar is geen afwisseling nie. Haar lewe is 'n roetine waaruit sy nie kan ontsnap nie. En hoewel sy dit nie bewustelik sal erken nie, is haar kinders ook besig om 'n las te raak.

Hulle eise vir nuwe klere, ekstras, uitstappies ensomeer maak haar moedeloos. Maar sy durf nie openlik wys sy's moeg of geïrriteer met hulle eise nie.

Waarom het haar man haar ook so ontydig agtergelaat met hierdie kinders en hul eise? En omdat sy nie die opstand openlik kan erken nie, word sy al hoe sombarder. Sy moet dae siekverlof neem ten einde te kan oorleef.

En hierdie onuitgesproke konflik word deel van die huishouding. Die gordyne hang pap, daar is stof onder die beddens en ongewaste skottelgoed staan opgestapel in die opwasbank.

Waar sy voorheen sou eis iemand moet opruim, word die huishouding een van gods water oor gods akker laat loop. Soms sal Jo, uit 'n soort pligsgevoel, die huis opruim en wasgoed was, terwyl Elle sal kook.

Maar die moedeloosheid wat oor alles hang, kan nie verwyder word nie.

Hiermee hou sy haar kinders ook gevange. Dit is asof hulle haar pyn oorneem. Nooit word daar oor haar toestand gepraat nie. Niemand lag meer in die huis nie. Die kinders fluister eerder. En vlug weg van die huis. Die somber huis.

Soms in die nag hoor Jo haar huil.

As sy soggens opstaan, is sy steeds moeg. Dan weet sy nie hoe sy deur die dae sal kom nie. Partykeer gaan sy reguit terug bed toe: net om weer moeg op te staan.

By die werk is sy kortgebaker. Haar werk stapel op. Haar baas word ongeduldig oor die eens vlytige vrou nou nie meer haar werk klaarkry nie.

“U het 'n tikfout gemaak.”

“Wanneer handel u die dokument af?”

“Sal u ASSEMBLIEF die werk eerste afhandel?”

Sy doen haar werk. So goed as wat sy kan. Eenkeer gaan sy badkamer toe en sy huil saggies oor haar lot. Haar eensaamheid en haar gevoel van inperking. Niemand hoor haar nie. En as hulle weet, maak hulle asof hulle nie sien sy het gehuil nie.

Aan die einde van die maand ontvang sy geen bonus nie. Net 'n brief van haar baas: 'n aanmaning, anders... Maar dis asof die brief niks met haar te make het nie. Asof dit iets buite haar is. Asof sy 'n toeskouer is wat kyk na die gebeure van haar lewe.

Sy skryf 'n brief vir haar moeder:

Pretoria

Liewe moeder

Kan moeder nie vir 'n maand of so kom kuier nie? Ek het ondersteuning nodig.

Ek weet nie hoe om dit te verwoord nie: maar ek is lewensmoeg. Moeg tot in my haarwortels toe. Ek kan die sin van niks meer begryp nie. Dis asof tande borsel 'n groot opdrag geword het.

Boonop voel ek 'n mislukking op alle vlakke. Ek kom ook nie meer by my kinders uit nie.

En niks maak meer sin nie. Niks nie.

Asseblief moeder

Jou dogter

En onverwyld daag sy op. Ouma Betta ruk die huis reg, was gordyne en so begin 'n nuwe hoofstuk in hul lewens: die moeder se besoeke aan senu-hospitale.

OOS

Liewe dagboek

Moeder is opgeneem in 'n kliniek, Denmar. Ons het gistermiddag na haar toe gegaan. Sy het kringe om haar oë en dit lyk asof sy niks geslaap het nie. Haar mond is droog van al die medisyne en toe ek haar hand vashou, kon ek al die merke op haar pols sien. Daar waar hulle haar ingespuut het.

My arme moeder. Ek is skaam vir haar pyn, hoewel ek haar jammer kry. Ek gaan met niemand hieroor praat nie. **EK WIL NIE MET IEMAND HIEROOR PRAAT NIE.**

Niemand nie.

Met pa se dood was dit ook so. Ek onthou toe Lizelle se ma dood is, het ons voor die saal gestaan vir oggendgodsdienste en Lizelle het gehuil. In die ry reg voor die saal. Ek het haar so jammer gekry, omdat almal kon sien sy huil oor haar ma se dood. Asof dit die maanlanding was waarvan almal geweet het.

Almal se bejammering het van arme Lizelle iets pateties gemaak. So wil ek nie wees nie.

Ek wil niks van iemand hê nie - ek is net jammer vir my ma. Ek weet sy kry baie swaar in die hospitaal. Om ons groot te maak, is nie maklik nie.

WES

Ek het Jo se dagboek gelees. Ek weet hoe sy voel oor mamma. Meneer sê mamma sal gesond word. Maar dis beter dat sy nie weet van ons nie, want dit mag haar net verder ontstel. Ons moet mooi werk met haar. Pa se dood was iets groot vir haar. Ek wens net ons kon daaroor praat.

Hoekom moes hy nou al dood gaan?

My klere pas nie; ek word al hoe vetter.

NOORD

Skoolwerk:

Oos wes, tuis bes.

Wat is 'n huis sonder 'n moeder?

Hy het Argus-oë.

SUID

O liewe Heer van hierdie huis en land, sal u na my moeder omsien?

My moeder wat so swaarkry sedert Pa se dood. Ons moet net ons harte vir Jesus gee, dan sal alles regkom.

Ons leier, broer Martien, het gisteraand die hande opgelê en Marie kan nou weer stap. Hy is 'n ongelooflike mens. Hy gaan volgende jaar Rusland toe en sodra ek klaar is met matriek sal ek saamgaan.

O broer Martien laat ons almal so gelukkig voel! As hy lag, trek sy skrefiesoë al hoe nouer. Hy glimlag altyd so spesiaal vir my; asof daar iets is tussen ons.

“Die Here het ons almal lief, weet jy Elle,” het hy gisteraand vir my gesê.

O, as moeder net na hom wil luister, kan sy ook genees. Genees van depressie wat die siekte van die duiwel is omdat ons nie ons harte vir die Here wil gee nie.

Dan sal moeder weer kan beweeg, weg van die hospitaal-bed wat haar vaskluister. Daardie Jesus wat oor die water kon loop, vissies en broodjies kon vermenigvuldig, daardie Here is die Here in wie ek glo.

Broer Martien sê ons moet ons aardse families opgee: daar is net een familie en dit is die broeder- en susterskap wat die Here vir ons bied. Ons kan net bevry word as ons onself wegdraai van die modderpoel van die slik van ons families.

En ons moet luister na Hom. Na dit wat Hy beveel. Dan sal ons werklik vry word.

TAROTKAART: O Die Dwaas (Onderstebo)

"Swak oordeel en ongeërgdheid."

Hoofstuk 10

Sy speel daaglik Patience in die tuin van die senukliniek. Maar hart is nie meer in die spel nie; niks kan haar opbeur nie. Nie die besoeke van haar kinders, hul blomme of geskenke nie.

In hierdie tyd word sy oorrompel deur jeugherinneringe. Die oorfloed van eens. Sy sien haar moeder in die kombuis waar sy vrugte inlê, vleis verwerk. Sy onthou ook die see by die Strand - maar die gevoel van geluk het nou plek gemaak vir iets bedreigends. Asof die branders wat breek haar wil meesleur...

Wat bloot herinnering is, word 'n bedreigende werklikheid. Soms is die herinneringe meer vreedsaam en maak dit die dae meer draaglik. Maar meestal is die goeie herinneringe van eens vreesaanjaend en pynlik.

Soms sien sy haar man by die deur staan. Jy is laat, wil sy uitroep. Hy stap nader met 'n glimlag op sy gesig: "Kom saam, wink hy."

Maar sy kan nie opstaan nie. Dis asof haar liggaam opgebreek is in stukke. Haar hande, haar arms, haar bene voel soos lewelose voorwerpe. Ek is 'n marionet, 'n pop en die poppemeester trek nie meer die toutjies nie. Daelank lê sy net doelloos - sy staar net voor haar uit. Wanneer sy wakker word in die oggende weet sy nie hoekom sy leef nie. As sy snags gaan slaap, wens sy dat sy nie sal wakker word nie.

Maar sy word wakker en die skelpers jakarandas bedreig haar, die sonbesies verbreek die stilte en die oneindige hitte maak ook nie haar lot ligter nie.

Die verpleegster bring vir haar tee.

"U moeder het gebel. Sy sal met besoektyd hier wees."

Cato knik met die kop.

Haar energieke moeder is daar om vier. Vir diep in die sestig lyk sy hups en vrolik. En dit vererger net haar gevoel van moedeloosheid en lewensmoegheid.

Jy moet gesond word. Ons mis jou." Maar dis asof niks meer saak maak nie. Dis asof haar hele lewe tot stilstand gekom het en die sin van die lewe haar ontglip.

Sy vra nie eens uit na haar kinders nie. Sy is so moeg dat sy nie eens skuldig voel dat sy nie nou na hulle kan omsien nie. Sy weet haar moeder sal omsien. Sy weet dat die kinders ook nou na hulself kan kyk. Sy kyk na haar arms. Haar eens lewenslustige arms wat nou soos dooie stukke hout voor haar uitsteek.

So was dit ook met haar vader. Die doodsheid wat gemaak het dat hy dae lank voor hom uitstaar: met geen hoop in sy oë.

Toe besoektyd verby is, kyk sy in die spieël. Sy skrik. Haar mond is effens geswolle van al die medikasie en haar oë kyk koud terug na haar. Op hierdie oomblik het ek presies gesien wat gebeur het. Dit was asof sy my grootmoeder haar liggaam verlaat het toe sy die slaappille (wat sy klandestien gekry het) neem en 'n hele handvol probeer sluk. Ek wil net slaap, het sy gemymmer, asof sy nie besef het wat sy besig is om te doen nie.

Dit het ek alles, die skaamkind gesien. Ek was daar in die gees. Ek kon haar nie keer nie, maar ek het wel ingegryp. 'n Glas water het van die bedtafeltjie afgeval en 'n suster kon haar keer.

“Een pil is genoeg,” het sy saggies gesê en gemaak asof sy nie die selfmoordpoging raakgesien het nie. Dit weet sy, is die beste wyse om mense hier te help. Sy het die pille verwyder en die dokter ingelig. Hy het gefrons. Ook besluit om niks aan die saak te doen nie. Net opdrag gegee dat sy dopgehou moet word.

Ek het as 'n soort selfaangestelde beskermengel opgetree hier voor my geboorte. Hierdie familie het ek gekies en as my grootmoeder nou sterf, dan kan dit my planne verongeluk.

As sy bedags in die tuin stap, het ek saamgeloop. Haar gevolg. Soms liggies aan haar arm geraak om haar in die regte rigting te stuur. Maar as sy bewus was van my, 'n aanwesigheid so sag soos wind, het sy geen blyke gegee nie.

My vertroosting het ook gehelp om haar weer moed vir die lewe te gee. Sy het nie net bly staan na die wit van die hospitaalmure nie, maar sy het nou ook begin buite toe gaan en die lieflike bome van die inrigting bekyk.

Was sy van my bestaan bewus?

Soms dink ek sy kon my aanvoel, want die keer toe ek langs die stoel staan, het sy om my geloop asof sy my nie wou stamp nie. Al was ek net astraal daar, moes sy my aanvoel. Want ek hou haar dop.

Ek kyk in haar ongelukkige siel in. My liewe grootmoeder, verlam deur die pyn van selfverloëning. Van altyd iemand anders eerste plaas. Haar man, haar kinders, sonder om ooit te weet hoekom sy soveel moet opoffer. Maar dit kon sy nie vir haarself sê nie. Dit het alles buite woorde gebly.

Ek wou net hê sy moet terugkeer na haar kinders. Terug na hulle waar die lewe sy patroon aanneem en alles stadig maar seker uitgespeel sal word. Tot my koms.

Wanneer almal se lewens onherroepelik verander sal word deur my geboorte. Daardie moment

sal elkeen met die essensie van hul bestaan gekonfronteer word.

Die lewe het weer terugkeer in die vrou. Asof sy 'n put was waaruit weer water geskep kon word.

Na ses weke is sy ontslaan.

TAROTKAART: XIII Dood (Onderstebo)

"Stagnasie en vadsigheid."

Hoofstuk 11

Met haar terugkeer merk Cato vir die eerste keer op hoe verwaarloos die huis lyk. Die geute hang los om die huis en die verf skilfer af. Die gras staan hoog en onnet. Hier moet orde kom, dink sy.

Die huis wat eens georden was. Nie 'n ryk, aanskoulike huis nie, maar netjies. Soos haar bestaan voordat haar man haar so ontydig verlaat het. En alhoewel sy die huis self versorg het, was sy daar-wees genoeg vir haar. Dis asof sy dood die kern van haar bestaan aangetas het. Die vraelys in Denmar het telkemale terugkeer na hom as die verwysingspunt. Met die sielkundige, 'n amper-blinde man, wat beweer dat sy dood ook die onverwerkte gevoelens oor haar vader oproep. Eintlik beleef u woede, mevrou. Depressie is niks anders as akute self-woede nie.

U sal sien, dit sal verbygaan. Die woede teen die vader. U is waarskynlik nog kwaad omdat u nooit kon studeer het nie. Daar is ook 'n gebrek aan erkenning. Hy het dwarsdeur haar gekyk - wat kon hy sien? Met sy donkerbril het hy die allure van 'n blinde geskep.

"U moet terugkeer. Die mens is soos 'n boom. As ons te lank in die skadu staan, dan sterf ons. Keer terug na die lewe...na son. Na u kinders. Ek sal ook 'n siektesertikaat vir u gee en u toestand verduidelik aan u werkgewer."

En so is sy ontslaan.

Haar vier kinders wag haar in. Elkeen vertroos haar op haar eie manier. Elle maak tee, Jo hou haar hand vas. Mol het koek gebak en kleine Nol lag weer.

Sy staar lusteloos voor haar uit. Ek is so moeg, so doodsmoeg, dink sy.

"Mamma moet die werk bel." Sy weet hulle neem haar enkel uit genade terug en hieroor is sy baie dankbaar. Dat daar nog medemenslikheid is. Maar haar senuwees is nog rou.

Telkens dink sy terug aan sy simpatieke woorde. En sy probeer haar lewe weer bymekaar kry, te

orden. Ondertussen bly sy so besig om te tob oor haar eie situasie dat sy vergeet van haar kinders.

OOS

Ek is skaam oor ma se senuwee-probleme. Gister het iemand by die skool gevra hoe dit nou met ma gaan en ek wou nie daaroor praat nie. Toe hou sy aan en ek word kwaad en skreeu op haar. EK WIL NIE DAAROO PRAAT NIE.

Dis verskriklik om haar so te sien sit. My ma wat altyd lewenslustig was en nou net sit. Sit. Asof sy 'n stoel geword het.

Of sy slaap. Een oggend het ek teruggedraai omdat ek 'n boek vergeet het. Toe het sy teruggegaan bed toe. Sy dink ek weet nie, maar sy is nog nie gesond nie.

In die nag hoor ek haar huil. Of sy stap in die tuin net met haar nagrok aan. Dan staan sy by die populierboom wat sy self geplant het en ek hoor hoe sy met haarself praat. En sy praat soms met pa.

Ek verlang na die dae toe pa met ons was. Toe daar geluk tussen ons was. Toe ons kinders saamgespeel het.

Vir Jo gee ek die meeste om, nie net omdat sy nou die swaarste kry nie, want sy kan my aanvoel. In hierdie tyd verskyn ek aan haar. Toe sy 'n boontjie-pit oopskil, lê ek daar. 'n Klein babaseuntjie. En sy weet dit is meer as 'n speletjie al kan sy nog nie woorde gee hiervoor nie. Ek staan ook eenmaal regop in die kinderensiklopedie. Jo vertel vir niemand nie. Almal dink in elk geval sy het maar net 'n oorwerkte verbeelding.

Maar Jo weet meer. In die nag word sy soms wakker as ek langs haar bed staan en kyk hoe sy slaap. Ek vlieg so vinnig by haar kop verby dan skrik sy wakker. Toe sy kleiner was, het sy soms na my ouma geroep. Nou nie meer nie. Dis asof sy weet dit is 'n bekende.

Ek kry haar jammer. Sy kry swaar. Sy het - behalwe vir my - eintlik geen vriende nie. Die ander kinders stoot haar weg, omdat sy anders is.

Maar ek kyk mooi na haar. Want vir my is sy belangrik.

WES

Ek kon nooit dink dit sou met mamma gebeur het nie. Sy sit net daelank. Dis alles na pappa se dood. Anri dink pappa sal eendag in die hemel op ons wag en ons almal sal weer saam in die Opel-stasiewa ry. Met Nor wat agter in die bak staan en lag.

Daar is 'n nuwe seun in ons klas. Ek hou baie van hom. Hy sien niemand raak nie; nie eens Anri kan sy aandag trek nie. Hy is stil. Juffrou het gister gesê ons moet mooi werk met hom: sy pa het selfmoord gepleeg toe sy ma weggegaan het. Later het ons op die speelgrond gehoor sy't weggegaan met 'n ander man en dit was vir sy pa te veel.

My pa het ook weggegaan. Ver tot agter die wolke waar ons hom nie meer kan sien nie.

En Mol probeer vergeet van die meneer en wat hulle gedoen het. Sy is bang haar ma sal uitvind, maar my grootmoeder is nou so depressief dat sy niks kan sien nie. Maar ek sien: ek sien Mol se pyn. Haar vrees. En partykeer voel Mol sommer alles is haar skuld. Die dood en my grootmoeder se depressie. Sy huil snags en ek probeer haar troos.

Maar sy kan my nie voel nie. Selfs nie eens as ek by haar verbysuis nie. Of die wolke laat roer nie. Sy reageer nie op my nie. As sy hartseer voel, staan sy op en sy gaan na Elle wat haar vashou en beskerm.

Teen die hartseer wat vir hulle te groot is.

NOORD

In hierdie tyd begin Nor met 'n plakboek waarin sy mense plak. Onderaan skryf sy name soos Mamma, Pappa, Boetie en Sussie. Vir haar is die nuwe familie een van geluk: daar leef die pa en sien die ma om na die kinders se behoeftes.

Sy begin ook om meer te eet. Maar ook sy bly buite die gesinsopset.

Almal dink sy weet nie wat aangaan nie; maar sy sien. Sy sien alles.

SUID

Martien wil hê ek moet sendingskool toe gaan, maar Ma voel eers universiteit toe.

Ma wil hê ek moet gaan, want sy kon nooit gaan nie. Omdat haar pa gedink het vrouens hoef nie te leer nie, maar ek kan gaan. Martien het beloof dat die kerk vir my 'n beurs sal gee. Ek moet drie jaar vir hulle werk.

Ek wil Tukkies toe gaan om Bybelkunde, Hebreeus en Grieks te swot sodat ek eendag Sendingveld toe kan gaan. Martien het al sy boeke vir my geleen en voorspraak gedoen by die ander eerwaardes vir my.

Toe hy my gisteraand so vashou, het hy gevra wat ek vir hom sal terugdoen as die kerk vir my

die beurs gee, en ek het net gelag en gesê ma het gesê ons mag nie. Toe't hy net gelag en gesê hy maak net 'n grap.

Ons het toe daarna saam blomme op pa se graf gaan sit. By die Bybelstudie het ek gekyk na sy vinnige hande. Hoe hy die geld sommer so vinnig tel, terwyl die gemeente sing vir hul liefde vir die Here.

Ek wil saamgaan Rusland toe. O ek wil.

Om by Martien te wees.

TAROTKAART: V Die Hiërofant (Bo)

"Sy spirituele vermoëns word deur sy dade vergestalt."

Hoofstuk 12

My binnetrede en manipulasie in hierdie verhaal moet verduidelik word. Ek weet van ganser harte dat mense in ons uiters rasonale tydperk nie glo in die bestaan van mediums nie. Dis duiwelsgoed, glo die meeste mense wanneer ons praat van geeste, spoke, of sieners.

Maar daar is dinge wat ons nie redelik kan verklaar nie. Terwyl ek nou my verhaal vertel, kan ek agtertoe en vorentoe in die tyd beweeg en ja, ek kan in die koppe van my karakters sien.

Nee, ek het hulle nie geskep nie, maar ons hoort saam. Ons gee elkeen bestaansreg aan die ander. As dit nie vir my pa en ma se noodlottige verhouding was nie, het ek nooit bestaan nie. As dit nie vir my was nie, het my grootmoeder selfmoord gepleeg. Of was Mol daarmee heen.

Glo my, asseblief. Neem my op my woord.

Ek het bestaan voor my geboorte en nou vanuit 'n agterna-kennis kan ek alles vertel: presies soos dit gebeur het. Ja, om te wys niks is toevallig nie.

Soos wat my vader 'n gesalfde was, 'n redder van siele, is ek dit ook. Op 'n minder direkte manier. Ek glo nie in indompelings of preke nie. Nee, ek glo dat elke mens die magte binne-in homself moet wakker maak.

In dieselfde tyd wat ek gewag het op my geboorte - en glo my vry dis nie altyd 'n aangename tydperk nie! - was ek bevriend met 'n gees (in hierdie tydperk noem mens dit 'n hiërofant) wat toegewys was aan 'n gesin in Londen wie se seuntjie gesterf het in 'n motorongeluk.

Nou ja, hy moes sorg dat die moeder weer seksueel belangstel in die vader sodat hy gebore kon word. Maklik was dit nie. Want aardlinge treur lank en droewig oor die dooies - sonder om te

verstaan dat mense nooit volledig weggaan nie. Ons kan alles sien gebeur en diegene met 'n derdeoog kan ons ook 'sien' of 'voel'. Maar niemand gaan ooit volledig weg nie. Ek wag op my nuwe geboorte; maar voorheen het ek in 'n ander vorm ook gelewe.

Terug na my vriend: nes die man die vrou begin regkry het, skop hy 'n bal deur die kamer. Hulle voel die suising, probeer uitvind wat aangaan en nog 'n mooi aandjie is verby. En dit doen hy sommer net om te terg.

Hy is 'n stoute gees en by die vergaderings elke maand lag die hoof-hiërofant maar net oor sy manewales. Totdat iemand een aand by die vergadering vir hom sê: “Besef jy as jy aanhou met hierdie speletjies, gaan jy nooit gebore word nie!”

Toe skrik hy en hy gaan terug en probeer 'n aangename atmosfeer skep sodat sy ouers bymekaar betrokke kan raak. En omdat dit Valentynsdag was, het die hele huis vol rose gestaan en Jordi se werk is so vergemaklik.

Oor die nege maande in sy ma se maag, was hy minder opgewonde. Al die astrale boodskappe van die ou terggees het beduie dat dit vir hom soos 'n tronk was. Hy het maar die dae omgeslaap. En die geboorte is glo ook verskriklik. Boonop is dit bloederig, jy word op jou boud geklap...en dan kan jy niks meer onthou van die vorige lewe nie.

Dis asof daardie klap jou geheue uitwis. Jy is nooit weer dieselfde nie.

Party van ons bly onthou. Soos ek. Daarom die vlek tussen my oë. Die derdeoog.

Dis alles met 'n doel, om 'n siener te wees. Wag net. Kyk net wat gaan nog alles gebeur...

TAROTKAART I: Die Towenaar (Onderstebo)

“'n Misbruik van mag om destruktiewe redes.”

Hoofstuk 13

MARTIEN EERS:

My blinde ouma aan vaderskant kan nie sien nie. Maar sy het van die begin af geweet dat Martien, haar seun, nie hul armoede kon verduur nie. Dat hy skaam was vir die vuil ou hoenderhok agter in die jaart, die gebreekte kar sonder wiele, die armoede wat oor alles hang.

Hy't van kleinsaf beginne lieg. Eers oor sy pa wat suip en saans met hoere rondhang; oor sy blinde ma. Oor die armoede wat oor alles hang. Oor ander mense jou kan uitruik soos 'n brandsiek hond.

Hier wou hy weg. Van die bedompige eenvoud. Toe sy ma boonop hul huis verander in 'n bordienghuis, was dit vir hom te veel.

Die reisigers wat op hul eenvoud neersien. Hy wou alles regtrek. Soos die wasgoedlyn wat skeef hang. Die vuil mure. Die lekkende dak. En ek, as ongeborene, kon hierdie dinge sien. Hulle sukkelbestaan. Ek kan my pa verstaan. Al die vernederings wat hy moes deurmaak.

En my blinde Ouma wat sing van die Here se genade en die Wederkoms.

Maar daar's nie geld nie. En my pa kry swaar op skool. Hy sukkel om te leer en die onderwysers slaan hom met 'n knoplat. Dit maak hom net meer en meer opstandig.

Hy's die melaatse. Hy's arm. Die wrewel groei in hom. Hy begin bietjies-bietjies te steel. Eers net 'n pen. Uit 'n boeksak langs hom. Later uit die apteek. Die warmte van die oortreding raak soos 'n verslawing. As hulle dan rondvertel oor hoe sleg hy is, dan sal hy wys hoe sleg hy kan wees.

Standaard agt is hy geskors oor hy 'n Anglia gesteel en gerol het. Die blou ligte van die polisiemotor het voor die huis bly draai.

Niemand wou hom glo dat dit net 'n grap was nie en die hoof het besluit: "U seun is besig om 'n misdadiger te raak. Ons sien nie kans om hom langer in hierdie skool wat vir Christelike waardes staan, te akkommodeer nie."

Toe my dronk oupa dit vir my ouma lees, het sy niks gesê nie.

"Dan moet hy maar gaan werk," sug sy.

"Waar?"

"Hy kan 'n ambag leer."

En hy het. Die ambag van steel. Met die vierde tjek wat hy vervals het, is hy vasgetrap. Met 'n opgeskorte vonnis en waarskuwing is hy vort. Met die blou ligte wat hom in sy geheue agtervolg.

Hy het van dorp na dorp getrek. Onbetaalde rekeninge, dagvaardings en ontmaagde meisies agtergelaat. Daar het ook 'n identikit verskyn in 'n kleindorpse koerant; om mense teen sy skelmstreke te waarsku.

Maar hy was vort. Met 'n snor of langer hare. Om in 'n nuwe dorp toe te slaan. Met sy mooi maniertjies, vinnige hande en sagte praatjies. Altyd het mense hom geglo. Vir hom werk gegee. Dis asof hy hulle getoor het. Tot die kaartehuis inmekaar tuimel. 'n Onbetaalde rekening of tjek. Of 'n meisie wat oor haar tyd is.

Agterstallig. Waarskuwing. Agterstallig. Waarskuwing. Oor die tyd.

Dan weer vort. Dieselfde patroon net met nuwe mense, nuwe situasies. Tot die dobbelspel nie

meer werk nie. Op Middelburg word hy deur 'n meisie se pa gedwing om met haar te trou - ten einde die kind 'n naam te gee. Sommer een middag in die magistraatskantoor. Kort na die baba se geboorte trek hy weer. Met blou ligte in sy kop.

MARTIEN DAN:

“Martien Jansen, as wedergebore Christen, dompel ek jou na benede...in die naam van die Gesalfde...”

“Halleluja, Halleluja, Halleluja...” sing die koor en my pa word ingedompel en ek sien alles gebeur. My pa kom proesend na bo. 'n Nuwe mens. Met 'n nuwe identiteit. Ja, nou soveel jare later kyk ek terug: hoe ek kon sien as ongeborene en hoe ek nou as volwassene, as sy afgetekende kind, kyk na hierdie man. En probeer ek verstaan hoe dit moontlik is dat een mens soveel verwoesting kon saai? En hoeveel van hierdie psigopatie dra ek in my gene? Of is ek net genadiglik bevoorreg met die derdeoog, met heldersienendheid en is ek hierdie donker kant gespaar?

Wat is donker en wat is lig? Is die een nodig sodat ons die ander kan verstaan?

In die tyd van die indompeling het my vader by herhaling sy sondes bely. Hy het alles wat hy verkeerd gedoen het, neergeskryf. Hy het Jesus Christus om vergifnis gesmeek, terwyl die orrel in die tent “Wat 'n vriend het ons in Jesus” speel. Hy het vinnig opgang gemaak en 'n prediker geword. Siele verower.

Maar in sy wese was hy steeds die bedrieër. Hy het op 'n skelm manier die geldsake begin beheer en selfs die hoof prediker se vrou een nag verlei.

Die enigste verskil tussen sy verlede en hede was dat hy nou agter die kerk kon skuil en dat hy meer bedrewe geraak het met bedrog. Is hy boos of het die teleurstelling in ander mense hom boos gemaak?

Of is hy 'n genetiese defek wat nie werklik weet wat die verskil tussen reg en verkeerd is nie en daarom nie gekruisig mag word nie. Ek plaas hom tog in die dertiende hoofstuk omdat ek nie altyd seker kan wees van sy totale onskuld nie. Tog was hy die katalisator, die een wat alles aan die gang gesit. Ek glo nie in die noodlot nie. Nee, eerder in die voorbeskikking en die samehang van alles.

Ek sien my blinde ouma. Hul armoede. Die vernederinge wat hy moes deurmaak. Geen skoene nie en altyd tweedehandse klere in die laerskool. Dan die hoërskool. Die sukkel met skoolwerk omdat daar soveel spanning tuis is. Straf, straf, straf. Totdat iets meegee en hy die etiket word wat hulle aan hom toedig.

Die een wat 'n onherroeplike invloed op alles gehad het. En wat my, die Skoppensboer help skep het, die een wat nie weggedink kan word nie. Die een wat alles sien, alles vertel. Ek kyk in

die diepste geheime van my pa se siel in en ek sien dit is swart. Miskien moes sy donkerte daar wees sodat ons kan lig kry. Ek weet nie.

En hoe sou ons gemaak het in sy posisie? Met sy vingerafdrukke?

TAROTKAART XV (onderstebo): Die Duiwel

"Blindheid, swakheid en 'n oorgawe aan die Bose."

Hoofstuk 14

Die vrou raak weer bedrywig. Sy herstel van haar slopende depressie en die kinders word groot. Sy werk hard om die pot aan die kook te hou. Die oudste is onderwyseres, die tweede oudste is aan universiteit, terwyl die twee jongstes nog skoolgaan.

Die leser besef natuurlik dat Martien al teen hierdie tyd my moeder ontmoet en verlei het. En dat sy aan my geboorte geskenk het. En ook dit dat vir almal pyn meegebring het. Dit sou onvanpas wees om die besonderhede van die nag bekend te maak. Dit bly immers my ouers.

Ek wil eerder fokus op my vader en wat verder met hom gebeur het.

Die tronk:

Hier het hy 'n sel met ander gedeel en is van al sy waardigheid gestroop. In daardie tyd was ek ook in die tronk van my moeder se buik en ek weet hoe dit voel om vasgekeer te wees.

My vader se teleurstelling in die mensdom het gegroei en een nag is hy verkrag deur 'n man. Die volgende oggend was daar bloed aan sy bene toe hy toilet toe gaan.

Dit kon ek alles sien. Ek kon sy pyn voel, sy trane sien loop. Soms kon hy my ook voel; ander kere nie.

Hy het gemeen dat dit alles 'n bese komplot teen hom was en dat almal saamgespan het teen hom. Oor en oor het hy homself verseker dat hy onskuldig was aan bedrog. Woede het verander in begrip en erbarming. Dan het hy gebid: "Vader, vergeef hulle, want hulle weet nie wat hulle doen nie..."

Hy het die dae afgemerkt teen sy tronksel. Kruisie vir kruisie. Hy is later na 'n enkelsel oorgeplaas weens goeie gedrag. In die nag het hy vertroosting by homself gesoek en gedink aan haar. Haar reuk, haar mooi hare...Verlangend na die troos wat net 'n vrou kan bied en dan weer die walging. Die wegvlug van hul aansprake.

Hy het gehelp om die tronkbiblioteek te orden. In hierdie dae begin hy ook met 'n joernaal *Die lewe van 'n Skoppensboer*:

Die tronk is 'n kloak en hier moet heilige en hoer vertoef om die ware aard van die siel te leer ken. Die swart van die menslike siel word hier uitgeskyt en ons word geoffer, ons is woestynbokke sodat ander die lig kan sien. Ons betaal met ons bloed.

Dis nie ek wat gesteel het nie, maar die abstraksie dief. Ek het al die waansin en pyn van ander mense oorgeneem sodat hulle bevry kan word.

Hierom word ek gekruisig soos Jesus Christus wat vir veertig dae en veertig nagte in die woestyn moes bly om vir ander se sonde te boet.

Hier is hy verneder en kasty. In 'n soort voorwete dat Hy eendag aan die Kruis sal hang. Het Hy soms kwaad geword? Vir die onreg aan Hom gedoen?

Ek moet hier bly vir 666 dae sodat almal in die gemeente deur my bevry kan word. Dan sal hulle weet dat alles 'n fout was. Wat is Lig en wat is Donker? Kan Jesus sonder Lucifer bestaan? Eva sonder die slang?

'n Offergawe, die is ek. Elle moes leer hoe dit voel om alles te verloor. Eers dan kan 'n mens tot inkeer kom.

Hy het probeer om met Elle kontak te maak, maar sy wou niks weet nie. Ook sy familie se besoeke het al hoe minder geword.

Hy wou ook nie erken dat hy verkeerd is nie.

“Jy moet bid en om verskoning vra,” het my grootmoeder gesmeek. Hy het nie geantwoord nie. Net voor hom uitgestaar. Die dood van sy vader het hom ook nie geraak nie. Die feit dat hy in skaamte gesterf het oor sy seun se misdadigheid. Oor die klad op die familienaam. Die skande, die skande.

Die familie kon hom nie meer sien nie.

TAROTKAART XVIII: “Die Maan” (Onderstebo)

“Vrede volg na 'n moeilike periode.”

Hoofstuk 15

My kind is vandag gebore. Uit my uit geweer met ma wat langs my staan en die sweet van my voorkop afvee. Hoe kon jy dit aan my gedoen het? Jy wat vertel het jy't my lief? En ek het jou vir soveel jare bygestaan al het mense vir my stories oor jou vertel. Ek het jou geglo; al het jy

vir lang tye verdwyn en weer terugkeer met 'n verduideliking. Kobus Ackermann het geweet jy's nie wat jy voorgee om te wees nie; ek het jou geglo. Deur al die jare. Tot en met.

Nou's ek alleen. Sonder jou of die kind. Ek het hom nie eens gesien nie. Hulle laat 'n mens nie toe om die kind te sien nie.

Ek wil slaap. Dis verby...moet weer begin.

Hoe is ek nie deur hom betower nie? Deur sy verhale van hoe hy my sal saamneem na Rusland, na verre lande om vir die Here te werk. En dat as 'n mens mekaar liefhet, is dit nie sonde nie...En al die kere wat hy weggegaan het, was hy elders besig om vir iemand 'n verhaal te vertel van sy ongelukkige jeug - sodat hulle hom moet jammer kry.

Hoe kon ek so blind wees?

Daar was soveel tekens. Wat ek misgekyk het. Soos sy haat vir die polisie. Die feit dat hy altyd kontant met hom gedra het. Toe die bank bel oor die agterstallige paaielemente...

Hy't gekom en gegaan. Met die kind. Die kind wat ek moet afteken, want dit is 'n kind in soveel leuens verwek...'n kind wat my ewiglik aan hom sal herinner...

En ek? Gehoor dis 'n benoude ervaring om gebore te word, maar ek is blitsig uit haar gedruk. Daar was 'n skoot. Toe's ek daar. My geboorte. En die dood van my vader. Daarna moes ek rus. Dit was 'n lang reis. Ek onthou my ouma en die helder lig wat brand. Ek het na my vader gegaan. Toe rus ek. Om later te kan sien in die siele van hierdie familie.

TAROTKAART XII: Die Opgehangde

"Iemand wat vrede vind deur sy nuwe definisie van die werklikheid. Spiritualiteit, intuïsie en selfopoffering is op die spel."

Hoofstuk 16

Die wildeganse op die plot draai soos valke al die hele dag. Daar is niks meer oor vir my nie. Ek kan snags nie slaap nie. Alles is tevergeefs. Die nagmerries oor die tronk bly my teister. Ek versmoor nou nog van die ingehoktheid, van die geluide van ander mense se uitskot, hulle drange wat soos vuil mis oor alles bly hang.

En ek? Verneder. Afgebreek. Ingehok.

Dit is nie alles my skuld nie. Elle was medepligtig. Sy het my uitgelok. En ek het nie die geld gesteel nie. Ek sou dit alles teruggee. Dit was pastoor Marais wat my so swart geteken het dat niemand my sou glo nie.

Ek wou net liefde gee. Vir haar. Vir die gemeente. Maar hulle het van my die woestynbok gemaak. Sodat hulle kon beter voel.

Ek is geoffer vir hulle sondes soos Jesus gekruisig is. Behalwe: ek gaan nie vir hulle die verlosser wees nie. Vanaand gaan ek myself skiet. In die mond - sodat alles vinnig verby is. 'n Kolskoot.

En ja, hy het dit gedoen. My vader. Toe hy homself skiet, kon ek dit voel. Op daardie oomblik is ek gebore: ek was die toeskouer saam met skreeuende wildeganse. Die ooggetuies van my vader se finale vertrek. Toe die skoot van die rewolwer hom tref, was hy onmiddellik dood en daar het 'n geluid in sy ore gesing.

Vir 'n kort oomblik het my vader, Martien, buite sy liggaam gestaan en na homself gekyk. Met verdriet, maar ook met verlossing. Dis verby, het hy geweet.

Toe is hy deur 'n donker tunnel. Daar was nie lig voor nie. Net donkerte. En die stemme van ander vervloektes wat na hom roep. Wees hom genadig, het ek gepleit.

En net voordat hy finaal verdwyn het, was daar 'n wit lig. Hy het omgedraai na my en woordeloos om vergifnis gevra. Ja, iemand het hom gered uit die kloue van die bose siele. En ek het geweet: as ek hierdie storie vertel, sal daar versoening kom. Met my as die Skoppensboer.

En ja, ek moet die storie vertel sodat die windstreke kan versoen. Hoe versoen 'n mens uiteenlopende mense? En hoe sal hulle weet dit is hulle storie? Hoe kan 'n mens 'n verhaal onder hulle aandag bring?

Sou dit help om my vier windstreke fisies te verskuif na vier dele van die aarde: Jo na die Ooste; Mol na die Weste; Nor Noord en Elle Suid?

Inderdaad is Jo waarskynlik die beste in staat om die samehang tussen hierdie uiteenlopende karakters te sien. Sy het my eendag as siener besoek. Die versoeking was groot om vir haar te vertel wie ek werklik is, maar ek het nie. Sy het aanvanklik oor liefdesprobleme begin praat en toe het die verhaal van haar susters na vore gekom en haar besorgdheid oor hulle. Deur haar probeer ek kontak hou.

Ek leef in 'n minder gegoede buurt en ek adverteer in die plaaslike dagblaai. Met 'n foto daarby. Miskien het Jo die ooreenkoms gesien; miskien het sy geweet dat ek die een is wat die vier uiteenlopende susters weer bymekaar kan uitbring.

Nee, ek dink sy het eerder die ooreenkoms aangevoel. Geweet sy moet my kom sien.

Miskien moet ons eerder iets byvoeg oor die Tarot en meer spesifiek die 'major arcana'. As ons hulle van 0 tot 21 beskou, werp hulle lig op die mens se soeke na spiritualiteit. Daar is nie blote 'toeval' in die Tarot nie. Dit werp altyd lig op die persoon se innerlike konflik of gevoelens op 'n bepaalde moment.

Gaan kyk maar na my invloed in die Tarotpak: telkemale word my ongelooflike invloed op die gegewe beklemtoon. In my is opgesluit verandering. Ek is die katalisator. As ek omgekeerd uitval in die Tarotlesing, is dit 'n waarskuwing vir onverantwoordelike optrede.

Die vagebond. Die buitestaander. Die outsider. Die veragte. Vanuit een perspektief: die begaafde. Vanuit 'n ander: die agterbakse.

Ek is die begin en die einde van die pak. Die nommer O. Net soos ek die begin en die einde van hierdie treurige vertelling is.

Net soos ek geweet het van alles van voor my geboorte en tot na my dood in die onsienlike sal bly voortbestaan.

'n Joker roep ons my op Engels. Vir party mense is ek die anargis, die verwoester net ingestel op die oomblik. Dis nie waar nie. Ek pas orals in. Ek los probleme op.

Natuurlik bestudeer ek die okkulte en is ek besig met dit wat buite die rasonale bestaan. Maar die lewe is nie net die kenbare nie. Die woestynbok wat my vader was, moes geoffer word sodat almal weer kan beter voel. Iemand is geoffer. Die prys is betaal aan die gode. Of al die argetipes is weer op hul plek.

Die kaarte is die geheime taal van die onbewuste, aldus C.G. Jung. In die proses van individuasie word die indiwidu bewus van sy plek in die gemeenskap; daarna is daar die psigiese ontwikkeling, oftewel, die erkenning van jou eie self-heid.

Die proses is tweevoudig: eers reik ons na buite; daarna beweeg ons binnewaarts, na die werklike self of ons essensie. Die twee fases is in opposisie tot mekaar, maar komplementêr. Uitreiking versus die binnewaartse reis.

Elke kaart wat ons gebruik dra 'n boodskap of geheim wat opgelos moet word. Die betekenis kan nie finaal besê word nie. Dit is 'n simboliese boodskap wat ons net by benadering kan lees.

Daarom is hierdie verhaal meer as die verhaal van my, my verlore familie. Dit is ook 'n proses van psigiese klaarheid. 'n Verhaal wat kommentaar lewer op die funksie van die sondebok, die Azazel wat gestenig moet word sodat almal kan beter voel.

Die vader is die sondebok, ek is afgetekende en heldersiene persoon is dit ook. En ja, ek as outeur word dit ook. Ek het hierdie verhaal geskep. Gemanipuleer. Ten einde helderheid te kry oor die prosesse in die onbewuste. Dit is my stem wat in hierdie slothoofstuk deurskroei. Ek wou myself elders buite hierdie verhaal hou. Maar ek kan nie langer swyg nie.

Waarskynlik kon die leser al my teenwoordigheid voel toe die clairvoyant geleerd begin filosofer het oor die betekenis van outsiderskap. Ek staan buite alles. As skrywer of skepper van die verhaalgegewe en as fokalisator.

Dit is my vertelling. Die hiate is opsetlik. Daar moet die leser self invul of tussen die lyne lees. Oor wat gebeur het op die liefdesnag tussen Elle en Martien byvoorbeeld. Dit is ook die leser se goeie reg om te besluit of dit 'geloofwaardig' is dat 'n meisie deur so 'n lieplapper oor so 'n lang periode mislei kon word. En of die historiese tyd korrek is in die vertelling.

Nie alleen was sy deur die liefde verblind nie, maar ook die konvensies van haar tyd het haar laat glo dit is 'ware' liefde.

En die afwesige vader en depressiewe moeder het eweneens haar oordeel aangetas.

Vergeef my hierdie binnetrede. Dit is soos 'n onaangekondigde besoeker wat jou huis se roetine versteur met die binnetrede. Maar die verteller van hierdie verhaal moet hierdie vertelling dringend uitkry. Ja, dit is eie aan die sondebok-kompleks dat eers wanneer jy aanvaar dat jy daardie rol moet vertolk, kan jy vrede maak met jouself en jou posisie binne die groter samelewing opneem.

Uiteindelik aanvaar ek my onvervuldheid om as aspirerende kreatiewe persoon altyd buite alles te staan. Hierdie verhaal kan dan nie outobiografies wees nie, omdat dit reeds georden, gemanipuleer, gerangskik is volgens my patrone. Van buite alles staan. Van waarnemer wees.

O ja, ek verlang na die dood en ek wens ek was nooit gebore nie.

Maar hier is ek. En as een wat weet, besef ek die dood is geen oplossing nie. Maar ek dikteer my verhaal aan die skrywer wat belooft het om dit vir my te publiseer.

Dis sy wat vir my leesstof gegee het om my denke te orden en te begryp wat besig is om met my te gebeur. Of dan: wat ek toelaat om met my te gebeur. Ek is soos broer Martien, die emosieswendelaar, die bedrieër, die leuenaar, die goëlaar. Ook ek het van dorp na dorp getrek, mense belieg, bedrieg omdat ek geglo het ek is sleg. Toe ontmoet ek die skrywer een dag toevallig en sy vertel vir my daar is hoop. Ek moet my storie vir haar vertel.

Sy het boeke na die tronkbiblioteek gebring en my aangemoedig om te skryf, maar dit wou nie vlot nie. So dit is haar storie en myne. 'n Anima en animus as jy wil. Met my skadu wat oor alles hang.

Dit het gou vir my duidelik geword dat sy nie net boeke wou skenk nie, maar mense wou afloer sodat sy idees kon kry vir 'n nuwe boek.

“'n Skrywer sal enigiets doen vir 'n idee,” het sy beduie.” Ons romantiseer die vuige, want dikwels vind ons juwele in die donkerste kloake. Hierom besoek ons tronke, gestigte, loer ons soms af by outopsies. Dit is net so. Vir ons is fiksie meer waar as die werklikheid.

Ons is ons karakters, of aspekte van ons karakters word ons. As ons karakter meen hy is 'n woestynbok, dan praat ons uit eie ondervinding.

Karakters is projeksies uit die onbewuste. Elke karakter is 'n faset van die self. Dit wat 'n mens raaksien, word jou vertelling. Jy is die medium. Deur jou praat mense. Die skrywer kan net deur die vertelling heelmaak, omdat jyself verwond is. Jy neem die posisie in namens ander mense wat in ander plekke leef met soortgelyke ervarings as jy en wat deur jou boek weer kan heel word. Ons noem dit die *participation mystique*. Ons leef kollektief voort in ons boeke, al is ons persoonlik geoffer. Ons aanvaar hierdie rol bykans masochisties met die selfveragting en verwerping wat dit mag inhou. Ons is die skadu en in diens van die kollektiewe gemeenskap wat deur ons te lees en verwerp, beter voel. Daarom word 'n vertelling soos die uroboros, oftewel die mitiese slang wat sy eie stert opvreet.”

Hier begin my verhaal: “Ek vertel die verhaal van vier susters, bloedsusters en hul verbintenis...”

BIBLIOGRAFIE

Douglas, Alfred: **The tarot: The origin, meaning and uses of the cards.** Penguin, Londen, 1972.

Jung, C.G.: **The collected works** (Bollingen series XX). 20 volumes. Vertaal deur R.F.C. Hull. Ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, Wm. McGuire. Princeton University Press, Princeton. 1953 -1979.

Morgan-Greer **Tarot.**

Perera, Sylvia Brinton: **The scapegoat complex. Toward a mythology of shadow and guilt.** Inner City Books, Toronto, 1986.

DIE VROU WAT HAAR BRIL VERLOOR HET

Eendag lank, lank gelede was daar 'n vrou wat op reis moes gaan omdat sy haar bril verloor het. Toe het sy blind geword.

“U moet reis. Dis die enigste manier waarop u weer sal kan sien. U moet leer om sonder die bril klaar te kom...aanvanklik sal dit moeilik wees, maar later sal u besef watter gawe dit is om te leer om nuut na alles te kyk.” So begin haar reis dan. 'n Onwillige reis, omdat sy net grou geboue kan onderskei. En 'n soort bedompige mensereuk. Ook die reuk van eensaamheid. Sy onthou toe sy die *subway* neem dat sy iewers gelees het van 'n man wat sy hele lewe lank ondergronds gebly het en nooit hierdie doolhof verlaat het nie. Hy het gebedel vir kos. En dikwels iemand gevra om vir hom die allernoodsaaklikste aan te koop. Maar vir die res van die tyd het hy hier gebly soos 'n mol ondergronds. Iewers in die New Yorkse ondergrond, beweeg daar 'n blinde mol wat die harde, ongenaakbare lewe vaarwel toegeroep het na 'n liefdesteleurstelling.

En sy? Hoe het dit gekom dat sy haar bril verloor het?

Sy het betrokke geraak in 'n destruktiewe verhouding en haar bril verloor. Toe het sy braille aangeleer. 'n Wit wandelstok gekoop. En selfs 'n gidshond aangeskaf. Alles om haar lewe as neo-blinde te vergemaklik.

Maar die belangrikste is dat sy kon onthou hoe dit was om te sien. Voordat sy verban is na hierdie donkerte. Hierdie stik stik donkerte wat op haar invou soos 'n groot swart kombers wat iemand oor jou kop trek. Sy onthou hoe hulle as kinders donkerkamer gespeel het. Moes wegkruip onder die bed of in 'n kas. Dan moes iemand van buite af inkom en in die donker kamer soek na die ander. Die een wat eerste aangeraak word, moes dan op sy of haar beurt weer die soektog begin.

Maar omdat jy gewoon is aan die lig, kan jy nie sien in die donker nie. So die wat in die donker wegkruip, kan beter sien as die een wat buite staan en wag. Met die voordeel van die lig.

En so het sy besef, is dit om blind te wees. Sy het die voordele van haar nuwe staat leer waardeer. Ofskoon sy nie meer na buite kon kyk nie, was die binnewaartse blik al hoe belangriker. Sy het - ten einde te oorleef - geleer om op haar ander sintuie peil te trek. Sy kon eensaamheid ruik. En aggressie voel. Van negatiwiteit het sy ook weggegaan, omdat sy dit kon hoor.

Haar hande het haar belangrikste wapens geword. En haar sesde sintuig. *Fey*, noem dit Iere dit. So sal sy byvoorbeeld dink aan 'n persoon en kort daarna sal hy/sy opbel. Of sy sal dink sy behoort vir iemand te skryf, dan ontvang sy 'n brief-op-band.

Die hele wêreld se bestaan kan sy ook aflees uit 'n stel tarotkaarte wat sy aangeskaf het. So verneem sy van 'n ander skryfster wie se minnaar haar verlaat het vir 'n jonger meisie. Sy doen

'n lesing vir haar en die kaarte keer die *Toring* uit. Die kaart van onrus, pyn en ongelukkigheid.

En die kaart van die *Dood* wat dui op geweldige transformasie in die psige. Sy het iewers gelees dat in primitiewe kulture word boetedoening ritualisties toegepas. Diegene wat gesuiwer moet word, gaan in 'n gebou saam met 'n ou man. Die gebou word aan die brand gestee en die ou man moet die oortreders "red". Suiwering en belydenis is in alle kulture aanwesig, maar dit manifesteer net op verskillende maniere.

By haar het die verlies aan die bril die begin van hierdie proses aangekondig. Die destruktiewe, pynlike verhouding wat in die openbare arena ontplof het. Ja, weet sy. Sy was die gebou wat in die openbaar aan die brand gestee is. Sy is gesuiwer van enige illusies oor ander mense. Hoe mense jou sal uitlewer. Die dolk waarmee hulle jou in die rug gestee het, netjies sal afgee sodat niemand die bloed kan sien nie. Maar sy kan nou hierdie bloed sien gloei soos 'n vuur.

Haar geliefde, ook 'n vrou, wat haar uitgelewer het aan ander. Sy het haar ontmoet toe sy getroud was. Sy het haar ondersteun deur die bloedige egskeiding. "Jy moet my leer om te skryf," het die geliefde gevra.

En sy het. Sy het haar alles geleer van skryf. Dat verhale meer as 'n begin, middel of einde is. Dat dit in wese gaan om die ongeskryfde. Om die primordiale prosesse of energie wat in 'n verhaal opgesluit is. Sy het vir haar alles vertel. Ook dat daar iets soos *mana* of oerenergie is.

Maar sy wiss nie dat hierdie geliefde 'n vampier is nie. Nie alleen het sy al haar bloed uitgesuig nie, maar ook al haar kreatiewe energie. Op 'n dag ontdek die vrou dat sy nie meer kan skryf nie. Daar is niks. Sy is leeg gebloe. Sy weet opeens wat die woord *nada* beteken. Haar geliefde egter gaan van krag tot krag. Sy skryf 'n verhaal **Die vrou wat haar bril verloor het** wat oornag 'n blitsverkoper word.

Dis my verhaal, dink sy grimmig. Maar haar geliefde erken nie haar aandeel nie. Sy het al haar energie gesteel. Selfs haar huis is nie meer 'n beskutte plek nie. Die geliefde maak verminderende uitsprake oor haar woning. Oor haar verslete meubels. Sy kritiseer haar voor ander.

Elke onderhoud of berig is vir haar pynlik. Sy is niks meer nie. Sy het inderdaad haar bril verloor.

Op die koop toe ontdek sy in haar amperse blindheid een aandeel in die vullisblik twee leë wynbottels. Hier was iemand in my huis... Sy hou die geliefde dop wat met haar nuutgevonde sukses gloei van vreugde.

Sy sien in die motor se asbakkie 'n vrou se oorbel. 'n Vreemde kledingstuk in haar geliefde se kas. 'n Paar skoene onder die bed. 'n Haarknippe onder die kussing.

Klein tekens dat haar geliefde iemand anders sien en boonop haar bring na hierdie huis wat eens

hul huis was. Maar sy laat nie blyk dat sy weet nie. Sy hou die troefkaart vir laaste.

Totdat sy dit nie meer kan verduur nie. Sy besef dat hierdie verhouding al geruime tyd duur. Sy kan voel mense weet. Sy besluit om 'n verhaal hieroor te skryf. Miskien sal dit die geliefde laat wakker skrik as sy besef hoe sy bloei. Sy maak haar rekenaar oop en sy skryf: **“Die vrou wat haar bril verloor het”**.

Eendag lank, lank gelede was daar 'n vrou wat besef het haar geliefde sien iemand anders.

So pynlik was hierdie ontdekking dat sy blind geword het van die skok. Sy moes selfs 'n wandelstok en 'n gidshond kry om haar te help om oor die weg te kom. Sy het aanvanklik ontken dat hierdie verhouding verby was. Maar een Sondag kon sy nie langer die onsekerheid verduur nie. Haar vermoede dat haar geliefde wel betrokke is by 'n ander persoon is aan haar bevestig toe sy leë wynbottels in die vuilgoedblik kry en sien.

Die middag aan tafel het hulle die kos wat sy gekook het, geëet. Haar geliefde het die Sondagkoerant geles. Sonder om na haar te kyk. Soos wat mense maak in huwelike as hulle niks meer vir mekaar te sê het nie...

Sy het die vraag gevra. En dit is beantwoord. Toe het sy blind geword en weg gestrompel in ontsettende pyn. Dit het haar lank geneem om te herstel van hierdie verhouding. En veral om haar kreatiewe energie weer terug te wen. Sy het op vele reise gegaan en stadig maar seker het haar sig teruggekeer.

Maar sy het iets anders bygekry. En dit is die binnewaartse reis en die verkenning van die landskap van die self. Dit was 'n pynlike (her)ontdekking van wie sy eintlik was. Sy het in vele verhale en gedigte die geliefde afgesweer en met elke verhouding 'n totem tussen hulle geplaas.”

Of so sou sy dink die verhaal moes eindig. Maar geen storie oor psigiese prosesse eindig so eenvoudig of maklik nie. Die oplossings word net in pulpfiksie gevind. Sy het nie maklik aanvaar dat die geliefde weg is nie. Sy het vir bykans twee jaar daarna haar bly opbel met die hoop dat alles weer sou regkom tussen hulle. Sy het ook een nag, terwyl sy reeds betrokke was by haar nuwe geliefde, met haar geslaap.

Maar die vuur, die gloed van intimiteit was weg. Sy het probeer teen haar te nestel, maar sy kon voel uit haar aura dat hierdie vrou - want sy was nie meer haar geliefde nie - gewoon uit jammerte, uit 'n soort bedagsaamheid met haar geslaap het. Dit het haar geskok. Sy was aanvanklik ontsteld. En toe het haar verlies 'n rampante woede geword.

Sy het een nag - o die wraak van die verontregte - die nuwe minnares opgebel en haar vertel van hul nag saam. In die hoop dat dit die verhouding sou vernietig. Dit het egter die teenoorgestelde effek gehad. Sy was nou die een wat hulle moes beveg. Sy was die skuldige. Sy was nie meer die verontregte nie, maar die aanvaller.

En terwyl sy hieraan dink - meer as tien jaar later - weet sy: soms is 'n mens klaar met 'n verhouding, maar die verhouding is nie klaar met jou nie. Sy dra die diep littekens van hierdie verhouding.

Tog is die persoon nie meer die een na wie sy terughunker nie. Sy ervaar egter verontregting en veral woede omdat sy toegelaat het dat iemand haar so van haar psigiese energie kon ontnem. Sy kyk by die venster uit en sien dat die ruit gekraak is.

*Die gekraakte spieël van die self
iewers ook gespel poësie*

Toe sy opkyk, kan sy skielik sien. Die venster voor haar is 'n helder, veelkleurige mandala.

Hoofstuk 4
BIBLIOGRAFIE

- Barthes, Roland: **The pleasure of the text**. Vertaal deur Richard Miller. Hill and Wang, New York. 1973/1975.
- Bonner, Frances; Goodman, Lizbeth; Allen, Richard; Janes, Linda & King, Catherine: **Imagining women : Cultural representations and gender**. Polity Press in association with the Open University, Cambridge. 1992.
- Bridges, Carol: **Medicine Woman tarot**. Stamford, Connecticut. 1990.
- Con Davis, Robert (red.): **Contemporary literary criticism**. Longman, New York. 1986.
- De Lauretis, T.: "The essence of the triangle or, taking the risk of essentialism seriously: feminist theory in Italy, the US and Britain" in **Differences**, volume 1, no. 2, pp. 3 - 37.
- De Man, Paul: **Blindness and insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism**. University of Minnesota Press, Minneapolis. 1971/1983.
- Estés, Clarissa Pinkola: **Women who run with the wolves**. Contacting the power of the wild woman. Rider, Londen. 1992.
- Frye, Northrop: **Anatomy of Criticism: Four Essays**. Princeton University Press, Princeton. 1957/1973.
- Hopcke, Robert H.: **Jung, Jungians, and homosexuality**. Shambhala, Boston & Shaftesbury. 1989.
- Jung, Carl: **Man and his symbols**. Aldus Books, Londen. 1964.
- Leroux, Etienne: **Een vir Azazel**. Human & Rousseau, Kaapstad. 1964.
- Marais, Eugène N.: **Dwaalstories en ander vertellings**. 1927. In die **Versamelde werke** (red. Leon Rousseau). J.L. van Schaik, Pretoria. 1984.
- Morgan-Greer **Tarot**. U.S. Games Systems, Inc. Stamford, Connecticut, USA. 1979.
- Perera, Sylvia Brinton: **Descent to the goddess: A way of initiation for women**. Inner City Books, Toronto. 1981.
- Salusinszky, Imre: **Criticism in society**. Methuen, Londen. 1987.
- San-Playing cards**. Ashari Productions, Kaapstad.
- Singer, June: **Androgyny - towards a new theory of sexuality**. Routledge & Kegan Paul, Londen. 1977.

Smithson, Isaiah: "Iris Murdoch's **A severed head**: The Evolution of Human Consciousness" in Robert Con Davis se **Contemporary literary criticism**. Longman, New York. 1986.

Hoofstuk 5 GENDER EN HUMOR

Die talle Blondine-grappe maak 'n definitiewe gender-stelling. Grappe aktiveer altyd 'n bepaalde siening oor klas, ras en natuurlik: gender. Soos die beroemde grap van Mevrouw Cohen wat saam met mevrou Smith golf speel en per ongeluk slaan mevrou Smith die bal in die water.

“Oh vey!” roep mevrou Smith uit.
 “Haai is jy Joods?”
 “Ja,” beaam mevrou Smith.
 “Ek glo dit nie. Sê nog iets Joods, toe.”
 “Goed,” antwoord mevrou Smith,” Ultrasuede”.

(Lurie, *The language of clothes*, 1981, p. 101).

Dit is 'n gender-gekodeerde grap en Freud skryf insiggewend oor die funksie van grappe en vra homself af: wat is die bedoeling van grappe? (Freud: **Jokes and their relation to the unconscious**, 1976, p. 146). Sy bevinding is: “By making our enemy small, inferior, despicable, comic, we achieve in a roundabout way the enjoyment of overcoming him - to which the third person, who has made no efforts, bears witness by his laughter” (Freud, 1976, p. 147). Die grap beweeg dan verby taboes en beperkinge en maak iets aanvaarbaar wat andersins nie geuiter durf word nie.

Die analise wat Barbara Johnson maak,” The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida” (Con Davis, 1986, pp. 322 - 350), van Edgar Allan Poe se **The purloined letter** en Lacan en Derrida se lesings hiervan, is 'n gender-lesing wat eweneens op 'n soort humoristiese aanname gebou is: die intellektuele kompetisie tussen Lacan en Derrida. Daarom besluit sy in voetnoot nommer 13: “It is perhaps not by chance that the question here arises of whether or not to put the accent on the letter a. The letter a is perhaps the purloined letter par excellence in the writings of all three authors: Lacan's “objet a”, Derrida's *différance*, and Edgar Poe's middle initial, A, taken from his foster father, John Allan”.

Ook haar na-skryf van Geoffrey H. Hartman se opmerking dat dit in **The purloined letter** gaan om die vroulike: dus nie 'n “whodunit” nie, maar 'n “whodonut”, oftewel: “ a story with a hole in it” (Con Davis, 1986, p. 344).

In 'n eweneens briljante gender-sensitiewe essay skryf Jerry Aline Flieger oor die verbintenis tussen die grap en die psigoanalitiese proses: “ The Purloined Punchline: Joke as Textual Paradigm” (opgeneem in Con Davis, 1986, pp. 351 - 368). Sy begin haar essay met die beroemde aanhaling uit Lacan: “Freud, the very name's a laugh...the most hilarious leap in the holy farce of history”.

-Jacques Lacan, "A Love Letter".

Flieger wys op die waarde van Freud se **Jokes and their relation to the unconscious**. Freud het 'n goeie storie en veral 'n grap waardeer en ook Lacan erken die waarde van hierdie studie, ofskoon hy nie heeltemal enkelvoudig positief daaroor is nie:

"For, however neglected by our interest - and for good reason - **Jokes and their relation to the unconscious** remains the most unchallengeable of Freud's works because it is the most transparent, in which the effect of the Unconscious is revealed to us in its most subtle confines" (*Écrits* I, p. 148; Flieger in Con Davis, 1986, p. 278).

'n Uitspraak wat opvallend dubbelslagtig is: 'n homage en 'n afwysing. Maar nes Freud, weet Lacan dat alles menslik tekstueel is. Ook grappe werk met 'n sterk intersubjektiewe narratiewe netwerk en Flieger aktiveer in sowel Freud as Lacan 'n spesifieke gender-bewussyn.

Flieger benader **The purloined letter** as volg: subjektiwiteit as inter-subjektiwiteit; intersubjektiwiteit as narratief/teks; teks as "feministiese" simptoom; feminisme as 'n vorm van subjektiwiteit.

Die sentrale vraag in hierdie sirkelaksie is: kan "sy", as subjek, praat of skryf? Veral téén Lacan se sentrale vraag, word hier gevra?

Flieger se lesing van grappe is dan in navolging van Freud en sy verwys na die nou reeds bekende uitspraak in **Jokes and their relation to the unconscious**: "Generally speaking, a tendentious joke calls for three people: in addition to the one who makes the joke, there must be a second who is taken as the object of the hostile or sexual aggressiveness, and a third in whom the joke's aim of producing pleasure is fulfilled" (1976, p. 100).

Grappe moet iets verwyder: iets staan in die pad. Dit hoef nie 'n werklike mens te wees nie; dit kan 'n stereotiepe idee of dalk 'n vrou (as intellektueel) wees as ons Lacan se negatiewe uitsprake oor vroue in gedagte hou ("Die verskil tussen my en 'n vrou is gewoon dat ek weet en sy nie"), wat hy agterna probeer afmaak het as 'n grap.

Beide Barbara Johnson en Jerry Aline Flieger neem standpunt in die manlike ruimte van die psigoanalise en soos Johnson tereg opmerk in haar onderhoud met Imre Salusinszky in **Criticism in society**: "It seems to me that women are all trained, to some extent, to be deconstructors. There's always a double message, and there's always a double response. The difficulty, for women, is unlearning self-repression and ambiguation and conciliation, and reaching affirmation" (1987, p. 151).

'n Mens moet dus in sowel Johnson as Flieger se reaksie 'n subtile inspeel op die patriargale afwysing van vroue sien en dat beide teoretici dus op 'n soort metafiksionele wyse argumenteer.

Flieger lees die grap dan ook volgens die manlike of androsentriese oorheersing: I “Boy meets girl; II “boy loses girl” en III “joke conquers all”. Hy verloor haar aan 'n Ander ('n werklike persoon wat al die reëls/taboes van die gemeenskap impliseer) en wen haar terug deur haar in 'n obsene grap aan die kaak te stel. Epiloog: “Boy gets boy”: “Indeed, 'boy' wins the attention and complicity of his rival-turned-accomplice in this plot, and the complicit listener in turn receives a free entertainment, the 'effortless satisfaction of his own libido.’ “ En natuurlik het die toehoorder as 'n soort voyeur die lekkerste tyd.

Flieger waarsku tereg: “But the freeloading listener does not escape unscathed. Elsewhere, Freud points out the aggressive nature of the capture of the listener's attention by the device of ideational mimetics” (Con Davis, 1986, p. 280).

As 'n mens lag, is jy natuurlik ingetrek in hierdie transaksie; herhaal jy dit later, word jy deel van die “joking chain”. Net soos wanneer hierdie skrywer deel word van die gender-kommentaar van Johnson/Flieger se kritiek op Lacan/Derrida.

Vir Flieger (186, p. 280) is die hele proses van grappe vertel en aanhoor so dubbelkantig soos die “punchline” van die grap. Niemand bly onaangeraak - sy gebruik selfs die begrip “ongekontamineerd” - deur die Ander se begeerte nie. En: grappe verrai die onvermoë om die oorspronklike te bereik: “while in the case of the butt of the joke, the process signifies vulnerability to humiliation or exposure”. 'n Mens gebruik die toehoorder om jou eie genot te aktiveer (Freud: “I am making use of him to arouse my own laughter”, 1976, p. 156)

Deur die Ander te betrek, word daar “closure” gevind.

Vir Flieger aktiveer die hele grapstruktuur die Oedipus-mite en die oopmaak van die ongehoorde. Sy beweer: “Freud repeatedly reminds us that the joke always has something forbidden to say, and that the primary function of the joke-work is thus to disguise the joke's point - until its revelation in the punchline - and to soften its punch by 'wrapping' it in acceptable form” (Con Davis, 1986, p. 281).

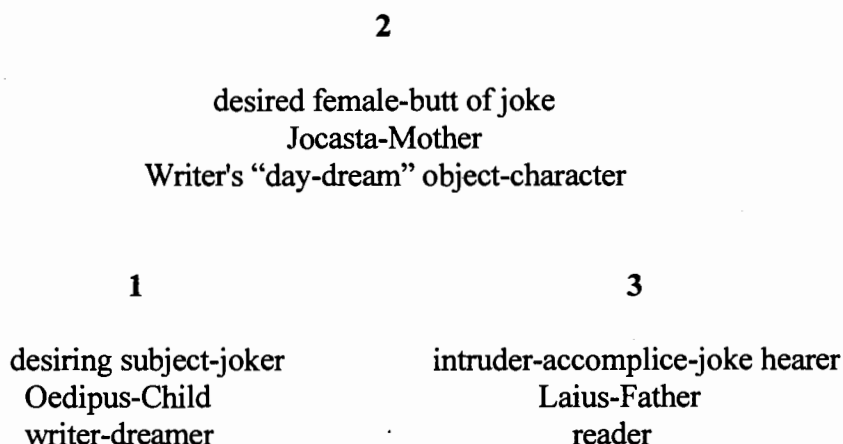
Daar is drie vlakke in die grap: die verhulling van die punt, ten einde die toehoorder onkant te betrap; die verdere verhulling van die punt wat dit wil oordra, sodat die toehoorder nie geskok is nie ten tyde van die gedeeltelike ont-hulling; en, soos die Oedipale driehoek op die grap-prosessering impliseer, verhuul die grap in wese die basiese begeerte tot liefde en aggressiwiteit - die basis van Freudiaanse denke.

En dan beklemtoon Flieger in haar briljante analise dat Freud se herverteiling van die Oedipus-mite alreeds komiese elemente bevat: “Freud effects a weaving of motive and action in which the fundamental impulse (towards the short-circuit of incest, a death-like quiescence of desire) always remains disguised, perhaps even to the master story-teller himself” (Con Davis, 1986, p. 281).

“Veiling” (“Verkleidung”) is dan 'n metafoor wat regdeur Freud se werk loop (Hierop word

verder ingegaan in Hoofstuk 8 *Gender-konstruksies in Pulp-fiksie versus Metafiksie*). Trouens, dit is sterk gekoppel aan die sentrale konsep in Freud, te wete repressie: "There is one word which, if we only understand it, is the key to Freud's thought. That word is 'repression'", aldus Norman O. Brown (Con Davis, 1986, p. 246).

En dit is hierdie verhulling/repressie-aspek wat Flieger aan die Oedipus-mite koppel. Sy verskaf 'n diagram om dit te verduidelik:



Sy wys ook in navolging van Lacan op die metaforiese en metonimiese strukture: metafoor word geassosieer met die proses van repressie, terwyl metonimia geassosieer word met die ketting van begeerte. Hierdie uitspraak verwys na Lacan se essay: "L'Instance de la lettre dans l'inconscient" (*Écrits*, 1977, p. 278) waarin Lacan metonimia sien as "derailing of instinct...eternally extended towards the desire of something else". "The insistence of the letter in the unconscious" is een van Lacan se seminale essays waarin die onbewuste gekarteer word as die begeerte van die Ander en dat dit gestruktureer is soos 'n taal.

Die verbintenis tussen die Ek en die Ander word goed uitgewerk in hierdie essay en in voetnoot 24 maak Lacan - in navolging van Mauriac - 'n tersaaklike uitspraak: "Mauriac returns to the truth that his sensitivity as a writer makes him face: to write the history of oneself is to write the confession of the deepest part of our neighbor's souls as well" (Lodge, 1988, p. 106).

Freud beweer in **Jokes and their relation to the unconscious**: "A joke is judgment which produces a comic contrast; it has already played a silent part in caricature, but only in judgment does it attain its peculiar form and the free sphere of its unfolding" (1976, p.40).

Freud se siening van gender is gebaseer op 'n binariteit: "The libido for looking and touching is present in everyone in two forms, active and passive, male and female; and, according to the preponderance of the sexual character, one form or the other predominates" (1976, p. 142).

Freud is duidelik androsentries in sy uitsprake oor seksualiteit: "Smut is thus originally directed towards women and may be equated with attempts at seduction" (1976, p. 140). Dit is 'n stelling wat nie water hou nie; gedagtig dat hierdie studie deur 'n vrou geskryf word.

Onder grap-tegnieke sluit Freud die volgende in: analogie; aandag aftrek; kort opsomming/kondensasie; kompromis-vorming; *displacement*; *double entendre*; enumerasie; oordrywing; opsetlike verkeerde argumentasie; indirekte representasie; inversie; modifikasie; veelvuldige aanwending van woordmateriaal; woordspel; ensomeer.

Tog gee hy min openlike uitsprake oor gender-rolle. Waarskynlik omdat grappe vir hom tot die domein van die manlike behoort. 'n Teks waarin die gender-verskille in humor wel op die voorgrond gebring word, is **So you want to be a lesbian?** (1996)- 'n soort aweregse handleiding - van Liz Tracey en Sydney Pokorny.

Met hierdie verskillende teorieë kan ons nou na die betekenis van grappe kyk.

TOEPASSING

A.

Glenn Turner se **Fairy tales - A treasury of gay jokes** (uit 1985) bevat 'n goeie versameling van grappe. Hierdie teks is gekies om veral twee redes: gays behoort tot 'n sub-kultuur (waarmee Freud et al. se siening dat grappe altyd ten koste van ander is, getoets kan word) en dit is gepubliseer in 1985, met ander woorde, voordat Vigs meeste gay-grappe on-snaaks en eerder tragies maak. 'n Grap kan immers net werk as daar nie tragiek ingebou is nie.

Hier volg 'n voorbeeld:

"A New York doctor moved to a small New England town. He opened an office and put out a shingle describing his specialities:

HOMOSEXUALS & HEMORRHOIDS

The townpeople complained about the boldness of the shingle. The doctors accommodated them, and the next day hung out a new shingle:

QUEERS & REARS

The townpeople complained again. The second shingle still displeased them. It was an improvement, but still too shocking. The obliging doctor said he would change the shingle

again to something less obvious.

The next day he hung out the new shingle that read:

ODDS & ENDS

(Turner, 1985, p. 54).

"Hey, Dad, what's a lesbian?

"Ask Mom, he'll tell you."

(Turner, 1985, p. 64).

Dit is 'n grap wat met dieselfde struktuur van stereotipering werk as die grap ten koste van Portugese:

Hoekom dra Portuguese jong mans snorre?

Omdat hulle graag soos hulle moeders wil lyk.

Peter went to the doctor for a physical. After a long examination, the doc said, "I have good news and bad news for you. First the good news. In the next few weeks, your penis will grow six inches longer."

"Six inches!" screamed Peter. "Faaabulous! What's the bad news?"

"It's elephantiasis," said the doctor.

Hierdie grap werk dus op die toehoorder se kennis van die gay-mens se obsessie, of gewaande obsessie, met die grootte van die seksorgaan; dat dit gaan om seksuele genot en om die fisieke voorkoms en niks anders nie.

Male nurses are generally known for their efficiency. Nurse Richard is one of the best. He can make a patient without disturbing the bed.

(Turner, 1985, p. 53)

Chris was bragging about his new lover. One of his closest friends exclaimed, "You can't be serious about marrying Gary. Why, he's been fucked by every man in Syracuse."

Chris thought awhile and then muttered, "Syracuse isn't such a big town."

Hierdie grap werk dan om die aanname van gay-mans se promiskuiteit en die toehoorder se gedeelde afkeer daarvan. Die grap kan dus net werk as daar 'n soort verholde morele hovaardigheid bestaan oor gays se "cruising".

Two handsome hairdressers were sitting in a swish bar. "How about getting together tonight?" asked the first.

"I can't," answered the other. "I just came from the dentist and my mouth is all swollen."

(Turner, 1985, p. 19).

The airliner was about to crash. An American grabbed the last parachute and started buckling it on.

"I say old chap," said an Englishman, "what about the boys in the back?"

"Screw 'em!" exclaimed the American.

"Do you think we have time?"

(Turner, 1985, p. 19).

Adam was gay. It's true - who else but a queer would sit around eating an apple with a naked woman next to him?"

(Turner, 1985, p. 19).

What's the hardest thing about a sex change from a man to a woman?
Sewing on the anchovies.

(Turner, 1985, p. 20).

How did you feel when you first discovered you were a homosexual?
It was quite a blow.

(Turner, 1985, p. 21).

A young boy whore, after being fucked by forty-eight men one evening, died and was taken to Valhalla. There he met the god Thor, who immediately made a pass at him.

"You cannot reject me," he exclaimed. "I'm Thor!"

"You're thor," he mimicked. "After forty-eight guys in a row, I'm the one who's sore!"

(Turner, 1985, p. 23).

Al hierdie grappe aktiveer 'n stereotiepe idee van gay-mans. In Freudiaanse terme gee dit 'n kondensasie of kort opsomming van al die onaanvaarbare aspekte wat manlike homoseksualisme, te wete “cruising” oftewel seksuele promiskuiteit en seksbeheptheid. Ook word daar telkemale gefokus op die fisieke in plaas van die emosionele.

Freud skryf dat oordrywing 'n belangrike rol speel in die grap-tegniek: bepaalde onaanvaarbare aspekte word oordryf. Ook dit waarop buitestaanders nydig is - te wete die vryheid van seksuele omgang in pre-Vigs-dae - word in hierdie grappe vergestalt.

Die vraag is *hoe* grappe tans in 1999 daar uitsien? In 'n tyd waar spotspraak oor gays nie meer enkelvoudig snaaks kan wees nie, omdat mense se lewens bedreig word.

Of is mense steeds onsensitief oor gays se kondisies en word grappe steeds ten koste van die Ander vertel? Dit blyk dat daar steeds grappe oor gays gesirkuleer word en veral op die internet (hierop word daar verder ingegaan in Hoofstuk 6, *Gender en die internet*) bestaan daar vele grappe oor gays.

Die bestaan van hierdie grappe kan op twee vlakke interpreteer word, naamlik as *Schadenfreude*, waar die haat of nyd teen die Ander steeds bly bestaan. Op 'n verdere vlak is die bestaan van die grappe ten nouste verbind aan mense se verwerking van rampe of die onbegrypbare. 'n Mens dink hier aan die vele grappe na die Westdene-ramp en die dood van Prinses Diana.

B.

In Hennie Aucamp se “Vir vier stamme” (opgeneem in **Volmink**, 1981) word 'n insident vanuit vier verskillende perspektiewe geanaliseer. Daar is reeds gekyk na die rol van die transvestiet (Hoofstuk 3) en die primordiale patrone (Hoofstuk 4) wat in hierdie uiters komplekse verhaal opgesluit lê.

Tog is daar ook 'n ander aspek wat ondersoek behoef: die verhaal word aangebied as 'n *boeregrap*. Dit gaan in hierdie verhaal, soos die leser weet, om 'n poets wat gebak word op Beimen Botes ten koste van die sagsinnige Freddy. Die toeskouers of medespelers het elkeen 'n wrede motief vir hul aandadigheid aan hierdie poets: Let omdat sy heimlik verlief is op Beimen; Toon Lourens wat jaloers is op die vriendskap tussen Beimen en Freddy; oom Frik en tant Das wat uit verveling meedoen weens die depressie en droogte.

Flieger, soos aangehaal in die teoretiese gedeelte, beklemtoon dat 'n grap ten minste drie mense moet insluit: een wat die grap vertel, die objek van die grap en 'n derde persoon op wie die grap se effek ingestel is ter wille van die plesier.

Toon Lourens is die grapverteller; Freddy en Beimen is die objekte van hierdie wrede grap en die plesier word gerig tot Let, oom Frik, Tant Das. Maar dat hierdie grap uit vier verskillende perspektiewe aangebied word, verander die struktuur telkens.

In die tweede weergawe is die “grapverteller” Freddy; Beimen is die objek van die grap en Toon Lourens, Let, en haar ouers is die genietters van die plesier.

In die derde weergawe is die “grapverteller” Beimen Botes; Freddy is die objek van die grap en ironies genoeg, is die ontvangers van die grap afwesig.

In die vierde afdeling is Let die “grapverteller”; Beimen Botes die objek van die grap; en die Van Onselens en Toon Lourens die ontvangers van die siek grap: die selfmoord van Freddy.

Die grap word dus al hoe somberder en wranger met elke weergawe. Grappe word dikwels by kontekste aangepas en sodoende verrai dit iets van 'n gemeenskap se onbewuste. Hierdie boeregrap word feller en telkens meer onthutsend, omdat dit die boeregemeenskap se siening van 'n afwykende of grensoorskrydende persoon verrai, naamlik dat hy/sy uit die gemeenskap verwyder moet word. Inderdaad - in navolging van Lacan en Flieger (p. 77) - moet dit wat in die pad staan van die Idee, verwyder word. Hier is die dood die oorheerser of wenner, omdat dit alles gelykmaak. In 'n gewone grap is die sogenaamde *punchline* die gelykmaker.

Die leser word ook by hierdie wrede spel betrek en hy/sy kan nie van die werklike konsekwensies van hierdie grap ontsnap nie. Trouens, die leser help invul aan die wreedhede en identifiseer telkens met die bepaalde storieverteller se siening. Jy vorm deel van die “joking chain” of grap-netwerk. Grappe - en ook hierdie wrang, onthutsende grap - signifieer altyd vernedering of vermindering.

In navolging van Flieger (p. 78) kan daar gewys word op die oortreding van die oedipale wet. Die ongehoorde word binnegetree: 'n man wat poseer as vrou. Dit wil sê, 'n man wat nooit die wet van die kastrerende en patriargale vader aanvaar het nie, wil eerder 'n vrou wees. En omdat hy nie geoedipaliseer het nie, word hy as anders, afwykend en snaaks verminder. Daarom behoort hy te sterf; nes Oedipus homself verblind wanneer hy ontdek dat hy gemeenskap had met sy moeder, Jocaste en sy eie vader vermoor het.

Die grap onthul die ongehoorde, die onaanvaarbare. Ook in hierdie verhaal vind ons drie vlakke van die grap: die *verhulling*, *verdere verhulling* en ten slotte die *skokkende onthulling*.

Flieger skryf: “Freud effects a weaving of motive and action in which the fundamental impulse (towards the short-circuit of incest, a death-like quiescence of desire) always remains disguised, perhaps even to the master story-teller himself” (Con Davis, 1986, p. 281). Waarskynlik is dit juis vanweë die verblinding van die meester-storieverteller, Hennie Aucamp, dat hierdie verhaal in vier weergawes vertel moet word en dat hy nie in staat is om in een vertelling die geweldige implikasies van sy eie ongeuoedipaliseerde onbewuste te kon verrai nie.

Repressie of verdringing lê inderdaad aan die basis van Freudiaanse denke en boeregrappe. Juis dit wat verdring word, word op 'n aweregse manier onthul in die grap - dikwels ook tot blindheid van die skrywer. In hierdie opsig is Roger Austen se **Playing the game. The homosexual novel in America** 'n belangrike gids tot die lees van gay-letterkunde en in welke mate skrywers onbewustelik aan die norme van die hetero-gemeenskap onderdanig is (1977, p. 59). Vir Austen is dit 'n onaanvaarbare model, omdat hy meen outeurs behoort nie die eise van die hetero-gemeenskap na te volg nie.

In tipiese gay-romans word die gay-persoon verwyder uit die samelewing of hy sterf. In hierdie opsig is die werk van Koos Prinsloo grensoorskrydend, omdat karakters nie die wet van die patriargie gehoorsaam is nie. Aucamp vertel egter 'n boeregrap en in hierdie opsig “vertaal” hy dus die onbewuste begeerte van die gemeenskap.

John K. Noyes argumenteer in **The mastery of submission. Inventions of masochism** (1997) vir die politiek van masochisme en dat hierdie “afwyking” gekoppel is aan 'n bepaalde politieke sisteem. Wanneer 'n persoon buite die orde van die gemeenskap beweeg, word daar bestraffend opgetree. Noyes argumenteer hoofsaaklik vanuit 'n postkoloniale perspektief en indien 'n mens “Vir vier stemme” so sou lees, word Freddy geposisioneer as die masochis wat hom onderdanig maak aan die sadisme van die gemeenskap van Die Hoek.

Hoofstuk 5
BIBLIOGRAFIE

- Aucamp, Hennie: **Volmink**. Tafelberg, Kaapstad. 1981.
- Austen, Roger: **Playing the game. The homosexual novel in America**. The Bobbs Merrill Company, Inc., New York. 1977.
- Flieger, Jerry Aline: "The Purloined Punchline: Joke as textual paradigm" in Robert Con Davis se **Contemporary literary criticism**. Longman, New York. 1986.
- Freud, Sigmund: **Jokes and their relation to the unconscious**. Pelican Freud Library volume 6. Penguin, Londen. 1916/1976. (vertaal deur James Strachey en hersien deur Angela Richards).
- Gallop, Jane: "Why Does Freud Giggle When the Women Leave the Room?". Lesing gelewer in die **Women and humour section**, Nemla-kongres, Hartford, Connecticut. Maart 1979.
- Hartman, Geoffrey H.: **The fate of reading**. University of Chicago Press, Chicago. 1975.
- Johnson, Barbara: "The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida" in Robert Con Davis se **Contemporary literary criticism**. Longman, New York. 1989.
- Lacan, Jacques: **Écrits - A selection**. Tavistock, Londen. 1966/1977. (vertaal deur Alan Sheridan).
"The insistence of the letter in the unconscious" in David Lodge: **Modern criticism and theory - A reader**. Longman, Londen. 1988.
- Lurie, Alison: **The language of clothes**. Heinemann, Londen. 1981.
- Noyes, John K.: **The mastery of submission. Inventions of masochism**. Cornell University Press, Ithaca. 1997.
- Salusinszky, Imre: **Criticism in society**. Methuen, Londen. 1987.
- Tracy, Liz en Pokorny, Sydney: **So you want to be a lesbian?** St. Martin's Griifin, New York. 1996.
- Turner, Glenn: **Fairy tales - A treasury of gay jokes**. Pinnacle Books, New York. 1985.

Hoofstuk 6 GENDER EN DIE INTERNET

Die volgende strokieprent verskyn in **The Boston Herald** op Saterdag 2 Junie 2000: *Six chix* het 'n verontwaardigde meisie wat haar broertjie toesnou: "Just because I publish my journal on my website...doesn't mean YOU can read it! I'm telling Mom!"

Die moderne tegnologie breek op 'n dubbelslagtige wyse grense af. Mense kan via e-pos onmiddellik met mekaar kontak maak. Ook die internet verskaf deur middel van 'n webruimte inligting oor bykans enige onderwerp. Tog skep moderne tegnologie ook op 'n ironiese wyse grense. Deur middel van 'n *chat-show* kan 'n gender-konstruksie versin of opgemaak word.

In welke mate is die gender-konstruksie wat die spreker skep, gelyk te stel aan die werklikheid? Is hierdie versinsel die werklike persoon of is dit gewoon 'n masker?

In 'n moordsaak - waar daar ook seksuele misdrywe plaasgevind het - tussen 'n ouer en jonger man het die vraag in die hof ontstaan: het die jonger man toestemming gegee tot seks? Of was hy mislei deur die ouer man se identiteit en gender-konstruksie? Is die moordenaar dan in dieselfde mate aandaagig?

Dit is duidelik uit hierdie vrae dat die internet of die moderne tegnologie op 'n konkrete vlak gender as 'n konterfeitsel vergestalt. So beskou, kan die internet of 'n *chat-show* die werklike of gerepresenteerde self na vore bring.

Die internet is ook 'n magtige plek wat die jongste nuus of skandale onmiddellik oor die wêreld kan versprei. Volgens dr Russell Reid (soos gerapporteer deur Decca Aitkenhead in "Leaping across the gender gap" in **Mail & Guardian** 4 - 10 September 1998) skep die internet reeds patrone vir transseksuele. Deur die internet te volg, vertel almal dieselfde verhaal: 'n verkeerde liggaam, adolessente onsekerheid, ontkenning, depressie en ineenstorting. Volgens hom word hierdie stappe deur die internet verkondig sodat mense "card carrying members" word. Reid vrees egter dat 'n mens nooit vooraf kan weet of mense werklik wil verander nie, want daar is talle voorbeelde van "disasters as men become disasters as women".

Met die Clinton-Lewinsky-sage is daar selfs 'n webruimte vir Ms Lewinsky geskep waarmee nuuskierige lesers hulself op datum kan bring met die jongste nuus. Meningsopnames word so gemaak oor hoe mense byvoorbeeld voel oor hierdie aangeleentheid. En ja, ook grappe word versprei. Selfs 'n spotprent van Clinton se private deel bestaan, omdat ons weens die moderne tegnologie selfs oor hierdie intieme kennis beskik.

In 'n limerick-wedstryd op die internet, is die volgende drie grappe versprei:

Die enigste voorvereiste is dat Lewinski en Kaczynski gebruik moet word.

ENTRY # 1

There once was a gal named Lewinsky
 Who played on a flute like Stravinsky
 'T was "Hail to the Chief" on this
 flute made of beef that stole
 the front page from Kaczynski.

ENTRY # 2

Said Bill Clinton to young Ms. Lewinsky
 We don't want to leave clues like Kaczynski,
 Since you look such a mess, use the hem of your dress
 And wipe the stuff of your chinsky.

ENTRY # 3

Lewinsky and Clinton have shown
 what Kaczynski must surely have known:
 that an intern is better than a bomb in a letter
 given a choice of how to be blown.

Of die intellektuele "The Shakespeare Insult Kit" wat soos volg lui. "To construct a Shakespearian insult, combine one word from each of the three columns below, and preface it with 'Thou'":

Column 1	Column 2	Column 3
artless	base-court	apple-john
bawdy	bat-fowling	baggage
beslubbering	beef-witted	barnacle
bootless	beetle-headed	bladder
churlish	boil-brained	boar-pig
cockered	clapper-clawed	bug-bear
clouted	clay-brained	bum-bailey
craven	common-kissing	canker-blossom
currish	crook-pated	clack-dish
dankish	dismal-dreaming	clotpole
dissembling	dizzy-eyed	coxcomb
droning	doghearted	codpiece

errant	dread-bolted	death-token
fawning	earth-vexing	dewberry
fobbing	elf-skinned	flap-dragon
froward	fat-kidneyed	flax-wench
frothy	fen-sucked	flirt-gill
geelking	flap-mouthed	foot-licker
goatish	fly-bitten	fustilarian
gorbellied	folly-fallen	giglet
impertinent	fool-born	gudgeon
infectious	full-gorged	haggard
jarring	guts-gripping	harpy
logger-headed	half-faced	hedge-pig
lumpish	hasty-witted	horn-beast
mammering	hedge-born	hugger-mugger
mangled	hell-hated	jothead
mewling	idle-headed	lewdster
paunchy	ill-breeding	lout
pribbling	ill-nurtured	maggot-pie
puking	knotty-pated	malt-worm
puny	milk-livered	mammet
qualling	motley-minded	measle
rank	onion-eyed	minnow
reeky	plume-plucked	miscreant
roguish	pottle-deep	moldwarp
ruttish	pox-marked	mumble-news
saucy	reeling-ripe	nut-hook

Die “Thou”-aanspreekvorm bedui alreeds 'n gender-konstruksie.

A.S. Byatt & Ignês Sodr  se **Imagining characters. Six conversations about women writers** (1995) verskaf relevante prikkels vir die spel tussen fiksie en werklikheid. Die Britse romansier en die Brasiliaanse psigoanalise het mekaar ontmoet tydens 'n kongres. Sodr  het al etlike studies oor die letterkunde gepubliseer en veral haar werk oor George Eliot is welbekend. Byatt, onder meer die skryfster van **Possession. A romance** (1990), word gereken tot een van die voorste moderne romansiers.

In die slothoofstuk “Dreams and Fictions” maak Sodr  die volgende opmerking: “An analyst is trained to listen to stories and to try to think of different versions of the same story. Everybody has many different life histories, and, of course, biographies change as the analysis proceeds - there are different versions of the past, so that the analyst is the 'reader' of these particular texts, whose function is not to discover real events of the past, but to discover different, richer, more truthful versions of the same story (1995, p. 245).

Ook is drome vir Sodr  'n onbewuste kommunikasie met die self. In hierdie projeksie(s) op die internet word dit 'n soort kommunikasie van 'n ideale self met iemand anders se ideale self. Dus 'n kommunikasie tussen ideale projeksies.

Vir die psigoanalisis Sodr  is dit 'n uitgemaakte saak dat mense fiksie oftewel stories nodig het: "the unconscious capacity to create narratives which represent aspects of the internal world in symbolic form" (1995, p. 230).

'n Deelname aan die internet se *chat-line* ten einde ander mense te ontmoet, bevestig hierdie stelling: mense moet verhale vertel ten einde te kan oorleef. Veral in gevalle waar die persoon nie gelukkig is met sy biologiese geslag nie, skep die internet die moontlikheid om 'n ander gender-identiteit te skep.

Hoe markant ons binne-ervarings is vir ons begryp van boeke of die skep van fiksionele selwe, word deur Byatt beklemtoon wanneer sy verwys na die verfilming van romans en dat dit telkemale op teleurstellings afloop vir die kyker wat in sy binne-oog 'n ander voorstelling gehad het. In haar woorde: "...you feel robbed of a piece of your internal world, which you may feel quite possessive of" (1995, p. 239).

Wanneer ons egter verhale van onself vertel, dan is dit ge idealiseerde weergawes. Ook, beweer Byatt, is dit belangrik dat mense wanneer hulle verlief raak, 'n storie van hulself vertel. Dit is egter nodig om 'n storie van jouself en lewe te vertel ten einde jouself as koherent voor te stel. En dit is presies wat op die internet gebeur: mense vertel ge idealiseerde verhale van hulself sodat mense op hulle kan verlief raak. Hulle doen dit agter 'n *nom de plume* of 'n masker. Hulle ge idealiseerde self of opgemaakte verhaal is 'n kortstondige ontsnapping uit 'n doellose lewe - nes pulp-fiksie aan mense eweneens 'n ontsnapping uit die werklikheid verskaf. (Hierop word ingegaan in Hoofstuk 8: *Gender-konstruksies in pulp-fiksie versus metafiksie*).

Dit is ook dan Byatt wat opmerk: "Our innerworld is populated by lots of characters which are personifications of aspects of one's relationships: one doesn't only have one mother in one's psyche, but several versions of her (generous, neglectful, excited, idealised, withdrawn, etc.) These inner characters also relate to each other; for instance, a conflict within one's personality can be portrayed in fantasy as a battle between a father and mother who inhabit the 'house' inside one's head" (1995, p. 244).

So beskou, is die internet nie net 'n soeke na kontak met ander (die Ander) nie, maar ook 'n uitspeel van interne konflik. Deur voorstellings van die self te maak, kan dieperliggende of onopgeloste aspekte van die self gedramatiseer word.

In die hoofstuk oor Willa Cather ('n homoseksuele vrou) waarin **The professor's house** (1925) behandel word, wys Byatt daarop dat die naam "Willa Cather" 'n gender-konstruksie is en dat sy as jong meisie haar dokumente as Will Cather onderteken het.

Tydens 'n eksamensessie aan die Universiteit van Kaapstad het een van die konvenors, prof

John Noyes, die volgende vrae gestel aan 'n student wat 'n mondeling (Junie/1998) oor die internet versus gender moes doen:

1. In welke mate het vrouens die geleentheid om 'n fallies-diskursiewe posisie aan te neem tydens 'n sessie? Neem vrouens byvoorbeeld 'n meer aggressiewe stans in tydens hierdie *chat-shows*? Sou 'n mens kon verwys na 'n ware diskursiewe posisie vir 'n transvestiet; of bly dit alles 'n opmaaksel? Of bly alles immer gepolariseerd?
2. Is daar 'n verskil tussen outeur en verteller op die internet -soos wat ons die literatuurwetenskap aantoon? (Die ideaal sou wees dat daar nie moet wees nie, meen Noyes. Die onderskeid word afgebreek ten einde die spel vol te hou en die outeur maak plek vir die verteller(s).
3. Kan die internet as letterkunde beskou word? En in watter mate word gender hier anders geprojekteer as in 'n boek. Dit is, volgens Noyes, 'n literatuur-praktyk, maar nie letterkunde nie.
4. In welke mate is die personae wat aangewend word onder jou beheer? En in welke mate word hulle sosiaal gekodeer deur die *chat-line*, met ander woorde: skep hierdie *chat-line* sy eie stereotipes of word dit juis gesubverteer? Of moet 'n mens uiteindelik toegee dat hierdie geskepte personae ook nie volledig onder jou beheer is nie?

Die internet skep die moontlikheid van ontvlugting en die skep van meerduidige selwe. 'n Skrywer soos A.S. Byatt merk dan ook op teenoor Sodré dat skryf vir haar die enigste ruimte is waarheen sy kan ontvlug uit 'n benouende, beklemmende werklikheid. Maar dit is nie net skrywers wat hieraan behoefte het nie; ook gewone mense het die begeerte om hulself beter of anders voor te stel. Die hele seksuele wisselspel van die transvestiet dui op 'n dieperliggende behoefte om iemand anders te wees.

Aan die basis van ego-identifikasie lê nabootsing opgesluit en veral Lacan beklemtoon in sy *Écrits* (1966/1977) dat die hele ego-formasie deur nabootsing plaasvind. 'n Figuur soos Madonna is 'n aanskoulike voorbeeld van iemand wat telkemale met ander figure identifiseer en deur hierdie verkleurmannetjie-optrede bewys hoé vloeibaar identiteit in wese is. Eers identifiseer sy met Marilyn Monroe: alreeds 'n gemaakte figuur as 'n mens Norman Mailer se *Marilyn* (1973) lees. 'n Ego wat sig baseer op 'n ander self-gekonstrueerde ego bewys immers die vloeibaarheid van hierdie proses.

Nog meer vloeibaarheid kan plaasvind op die internet, omdat die werklike identiteit van die spreker nie bekend is nie. Figure soos Madonna is immers bekend om hul ekshibisionisme en in alle waarskynlikheid gee dit aan gewone mense die geleentheid om te ontsnap uit hul gewone lewens en bring die gerepresseerde aspekte van hul persoonlikhede tot lewe.

En die sielkundige waarheid: ons moet almal 'n storie van ons lewe vertel ten einde sin te maak

aan ander, kan egter ook lei tot 'n versinsel. Ons kan 'n ander “ek” projekteer, omdat die “ek” wat ons in die daaglikse bestaan mee gekonfronteer word, vir ons onaanvaarbaar of gender-beperkend is. Skrywers versin waarskynlik verhale om genoemde redes. En die internet se *chat-line* skep dan ook hierdie spel van fiksionalisering.

Tom Chetwynd se **A dictionary of symbols** (1982) verskaf belangrike insigte tot die projeksies wat plaasvind op so 'n *chat-line* of geselslyn. Chetwynd maak gebruik van belangrike Jungiaanse begrippe en veral die skaduwee is tersaaklik by die begryp van die psigiese projeksies.

Deur te groei in die skaduwee - in sowel die manlike as die vroulike aspekte - kan die Ego groei en groter potensialiteit vind (Chetwynd, 1982, p. 134). Hierdie projeksies is dan nie net negatief nie; die geselers kan ook aspekte van hom/haarself ontdek.

Die verskil tussen ego en self verduidelik Chetwynd verderaan soos volg: dis soos 'n akker en 'n boom. Die een spruit uit die ander, maar is nie presies dieselfde nie. Die ego is net die beginpunt vir die self wat hieruit moet spruit. Die ego weer, groei terug in die self - net soos die boom weer akkers skep.

Net soos wat 'n vrot akker nie tot volle wasdom kan kom nie, kan 'n geskonde self nie aan 'n “gesonde” ego geboorte gee nie. Aan die begin van hierdie hoofstuk is daar veral gekyk na patologiese gevalle wat die internet-geselslyn al opgelewer het. Tog is daar ook veel positiefs te leer uit so 'n geselslyn.

Mense kan bewus raak van hul eie projeksies en beperkinge; al is dit net deur die ander persoon se “beperkinge” raak te sien. En 'n projeksie is 'n onbewuste kompleks wat op ander mense geplaas word asof hulle 'n wit film-screen is. Omdat die onbewuste oorbevolk is (aldus Chetwynd, 1982, p. 335), word al die onbewuste komplekse op ander mense geprojekteer. Hierom sal die persoon dan 'n negatiewe reaksie ervaar van almal waarop geprojekteer is; behalwe op diegene wat 'n afdruk (*carbon copy*) is van die bewuste Ego.

Onder die hofie *threshold* wys Chetwynd (1982, p. 397) dan ook op die belangrike konsep van psigiese transformasie wat moet plaasvind. Trouens, dikwels moet figure ook van seksuele identiteit verander ten einde 'n grens oor te gaan. In Virginia Woolf se **Orlando. A biography** (1928) word hierdie transformasie-proses aanskoulik hanteer. Die roman word 'n her-belewenis van die onmoontlike verhouding met Vita Sackville-West soos Hermione Lee dan ook aantoon in haar biografie **Virginia Woolf** (1996).

Op dieselfde wyse kan die internet die behoefte aan 'n ander gender-konstruksie bevredig. Momenteel word die skrywer die Ander Persoon. Net soos die wette verskil van die lewe en die ondermaanse, verskil die werklikheid van fantasie. Chetwynd skryf: “The laws that operate either side of the threshold are often reversed, the processes in operation are different, as on either side of the mirror” (1982, p. 397). Dit kan dan ook gesien word as die bewuste versus die onbewuste; werklikheid versus fiksie en ander relevante opposisies.

TOEPASSING:

A. *TEORIE*

So lyk die vraelys op die internet wat die deelnemer aan die chat-show moet invul.

<http://www.theglobe.com/orbit/profile/view.qry?username=>

(Member profiles) (theglobe.com.homepage)(vip directory)

(photo)

GENDER:

AGE:

STATS:

ASTROLOGICAL SIGN:

MARITAL STATUS:

HEIGHT:

WEIGHT:

EYE COLOR:

HAIR COLOR:

LOCATION:

ABOUT ME

LANGUAGES:

ETHNICITY:

EDUCATION:

INDUSTRY:

OCCUPATION:

POLITICAL STANCE:

INTERESTS

FAVORITE MUSIC:

FAVORITE MOVIE:

Favorite actor:

FAVORITE BOOK:

Favorite author:

FAVORITE ART:

Favorite artist:

FAVORITE SPORTS:

Favorite team:

CHAT

FAVORITE ROOMS:

I can be found there:

RELATIONSHIPS:

Sexual preference:

MY OPINION OF CYBER-ROMANCE:

MY IDEAL MATE:

GENERAL

COMMENTS:

Die rooi roman onder redaksie van Etienne van Heerden is die eerste internet-roman in Afrikaans. Hieraan mag verskillende skrywers deelneem. Enige persoon wat hierdie webruimte besoek, mag dus 'n inset lewer tot die roman wat op 'n ironiese wyse Barthes se “death of the author” illustreer. Die skrywers is meesal anoniem en die storielyn is arbitrêr. Enige inset van 'n skrywer kan die vertel lyn dramaties verander. 'n Veelheid van stemme is dus aantoonbaar en die internet keer dus terug na die Middeleeuse siening van teks as 'n groepspeking. Die uiteindelijke verteller/mededeler is nie die besitter van die teks nie en sodoende word die Edms. Bpk. van die teks alleen een van 'n redakteur wat orden of namens ander optree.

Hierdie roman word dan ook gepubliseer, maar die moment van publikasie eindig die spesifieke aard van die roman wat fluïd, onvoorspelbaar en arbitrêr is. Omdat die skrywers onbewus is van mekaar se identiteite kan verskillende gender-konstruksies aangeneem word. Mans kan paradeer as vroue; en andersom. Skrywers kan hierdie die “writing degree zero” (Barthes) tot sy uiterste konsekwensie voer.

Die internet-skrywer sal veral sy/haar skadu verraa in hierdie teks. Dit wat onderdruk of gerepresseer is, sal goedsik na vore kom in die anonieme kuberruimte soos 'n skrywer wat 'n boek onder 'n skuilnaam publiseer of nooit sy identiteit bekend maak nie.

Ten einde die verskillende fasette van die internet as 'n genderkonstruksie te illustreer, word die primordiale verhaal van Rooikappie ter illustrasie geneem. (Daar word ook weer in Hoofstuk 9: *Gender in pulpiksie versus metaiksie* op 'n andere faset ingegaan en gelet op Cixous se interpretasie.)

Die verhaal van Rooikappie illustreer op 'n primordiale wyse die aard van die internet-teks: die missie waarop Rooikappie gestuur word is onbekend en sy is uitgelewer aan gevare en bedreigings wat gemanifesteer word in die vorm van die wolf. Sy word deur haar moeder gestuur - met direkte aanwysings en waarskuwings - na die ouma.

Omdat sy afwyk van die moeder se voorskrifte en luister na die wolf, word sy mislei in haar roete. Sy neem die langer pad, terwyl die wolf flinker as sy beweeg na die ouma se huis. Hier tref sy nie die ouma aan nie, maar die vermomde wolf. Verskillende vrae word oor die “ouma” se identiteit gevra. Wanneer die wolf haar oorval en insluk, word sy gered deur die boswagter wat haar uit die wolf se pens haal. Die wolf se pens word vol klippe gepak en hy word in die rivier gegooi.

'n Herskrywing van hierdie verhaal vir die internet mag soos volg lyk:

Die deelnemer aan die internet is Rooikappie wat gewoon net aan 'n gesprek wil deelneem op die sogenaamde gesprekslyn (*chatline*). Sy is gewaarsku deur vele mense dat daar bedrieërs op die gesprekslyn mag wees. Rooikappie is egter eensaam en sy het behoefte aan die geselskap van 'n vriendin. Sy is egter onskuldig en verraai alles van haarself: haar identiteit, haar fisiese adres en haar behoeftes. Die wolf misbruik hierdie kennis. “Sy” maak aanspraak op haar en deur vele gesprekke word sy oortuig van sy integriteit. Sy stem dan toe tot 'n werklike ontmoeting.

Met die eerste, fisiese ontmoeting ontdek sy dat die wolf nie die vriendin is wat sy gemeen het sy is nie, maar eintlik 'n vermomde man is wat haar wil vermoor. Ofskoon sy verkrag word deur die wolf in haar woonstel, word sy van 'n wrede dood gered deur die opsigter van die woonstelblok wat haar gille hoor. Die wolf word in die media onthul as 'n reeksmoordenaar wat paradeer as 'n vrou om sodoende jong meisies te vermoor. Dit blyk dat hy 'n versteurde persoon is wat net seksueel bevredig kan word in vroueklere. Slegs wanneer hy die vrou vermoor, kan hy soos 'n ware man voel.

Die polisie ontdek op sy rekenaar dan ook verskillende identiteite wat hy aangeneem het en deur middel van 'n rekenaarkenner kan daar ingegaan word op die verskillende adresse ten einde ander slagoffers op te spoor. Uiteindelik blyk dit dat hy meer is as die wolf in die Rooikappie-verhaal. Hy is die Bloubaard-figuur wat telkemale vroue ontmoet op die internet, hulle vriendskap wen en reeds met die eerste ontmoeting hulle oorrumpel.

Omdat hy paradeer as 'n sy op die gesprekslyn, was dit onmoontlik om hierdie sagsinnige vrou te verbind met die wrede moordenaar. Dit blyk dan ook dat hy verskeie vermomminge (waaronder pruie) in sy woonstel het. Veral wanneer hy die rol vertolk van die Ouma, is hy op sy gevaarlikste.

In 'n onderhoud in 'n bekende dagblad het Rooikappie haar dank uitgespreek teenoor die woonsteloopsigter. Sy het ook later in 'n vrouetydskrif bely dat sy te goedgelowig was en moes luister na die waarskuwings van ander mense dat daar vele swendelaars op die internet aanwesig is.

Hierdie herinterpretasie van die Rooikappie-verhaal reflekteer die beginsels van die internet as waarskynlik die mees ekstreme plek vir genderkonstruksies. Terselfdertyd aktiveer dit ook die onbewuste van hierdie outeur wat die primordiale verhaal lees in terme van 'n moderne geweldverhaal. So gesien, openbaar hierdie outeur haar eie skadu in hierdie verhaal. Die

Rooikappie-verhaal kan egter ook vanuit ander perspektiewe verhaal word.

Veral gedagtig aan die kodes van die postmodernistiese teks sou 'n mens die outeur kon posisioneer as self-refleksiewe skrywer wat in die proses is om 'n verhaal te skryf. (Hieroor verder in Hoofstuk 9: *Gender in pulpfiksie versus metafiksie*.)

Camille Paglia beskryf in **Sexual personae** die meganismes van gender projeksies. Sy gebruik die term *persona* (of masker) in navolging van Ingmar Bergman se rolprent **Persona** (1966). Haar hele studie beklemtoon in welke mate seks en gender interafhanklik is.

Die internet problematiseer definisies van teks (inter-inter-teks), van self (die enkelvoudige teenoor die meervoudige self) en privaatheid omdat elke boodskap op e-pos, byvoorbeeld vermenigvuldig kan word. Ook gender word hier 'n fluïde, vryer spel van opsies sodat die oorspronklike siening van feminismes of maskuliniteite verder geïmagineer word.

B. KREATIEWE SKRYFWERK

In die *Episcopal School of Divinity* maak sy gebruik van die rekenaarkamer en via hulle rekenaar kan sy op die internet kom. Sy lees so, via *airmail* elke dag haar boodskappe op mwj.ham@mweb.co.za en soek onder *search* by yahoo.com na nuwe digters op die internet.

Dit is Meimaand in die VSA en die lente het aangebreek. Dis egter nog nie volwaardig lente nie, want snags is die wind snerpnd koud of dit reën vir lang tye. Net soos haar denke nog nie heeltemal uit die winter van vervreemding, pyn en verlies losgekom het nie. Maar hierdie reis is dwingend noodsaaklik en sy stap in Cambridge, Massachusetts na die verskillende boekwinkels. Haar studierespyt aan Harvard Universiteit bring haar in aanraking met die jongste en beste skrywers in die VSA. Sy sien ook dat die sesde *Harvard Square* boekfees aangebied word terwyl sy hier op besoek is. En dat die sogenaamde *poet laureate* van die VSA, Robert Pinsky, van sy gedigte sal voorlees.

Sy jongste boek **Jersey rain** is beskikbaar en sy lees ook sy ouer werk wat versamel is in **The figured wheel**. Sy vind die gedigte aangrypend en sy dink: hier is die VSA se antwoord op W.H. Auden. 'n Digter wat sterk vormbeheer toepas, maar ook erbarming het met die mensdom. Sy besluit dat sy die digter moet hoor wanneer hy voorlees.

Die saal is vol en gewapen met eksemplare van sy bundels, luister sy na die voorlesing. Die digter is 'n self-verironiseerde figuur en by hom is 'n vrou. (Sy sien later op die internet dat dit die digteres Louise Glück was.) Die vrou lyk kil en verveeld, terwyl Pinsky geanimeerd voorlees uit sy werk. Hy vertel van sy jeug as 'n laer-middelklas Amerikaner en hoe hy, as jong Joodse kind, gedink het hy behoort tot die adelstand omrede al die groter-as-lewensgroot verhale van ooms, tantes en 'n uitgebreide familie.

Dit is eers later dat hy ontdek het presies wie hy is.

Hy lees voor en die gehoor is geraak deur sy gedigte. Die skryfster huil saggies wanneer hy 'n gedig oor sy jeug lees "The green piano" waarin hy vertel hoe sy ma van die trap afgeval en harsingskudding opgedoen het. Die klavier - wat verskillende kleure geverf was in sy jeug - word later verwyder. Maar dit is die simbool van sy jeug en die verwerking van sy moeder se ongeluk.

Tog is daar geen self-bejammering aanwesig nie. Eerder ironie, blymoedigheid en 'n diepe gevoel vir die digkuns. Die digter behartig ook op die internet 'n program oor die poësie wat deel uitmaak van sy werk as hofdigter. Gewone mense mag hier laat blyk wat hulle gunstelinggedig is. 'n Kort opsomming van wie hulle is met die gedig is dan beskikbaar op die internet.

Na die uitstaande voorlesing, vra sy die digter om haar boeke te teken. Sy vertel hom hoe sy gedigte haar raak. Hy gee vir haar sy besigheidskaartjie en daardie aand skryf sy aan hom:

From: mwj.ham@mweb.co.za
To: rpinsky@mediaone.net
Date: Tuesday, May 16 2000 11.43 pm
Subject: Vir Robert Pinsky, poet laureate

Geagte Robert Pinsky

Ek het u vanaand ontmoet by die voorlesing. U gedigte raak my. In hierdie tyd van die internet is dit ook maklik om van digters te hore te kom en ek onthou hoe ek gevoel het die eerste keer toe ek met u gedigte kennis gemaak het.

Miskien is 'n gedig maar net die mees verregaande vorm van die e-pos wat bestaan, omdat ons deur middel van 'n gedig iets versend deur die kuberruimte na onbekende lesers. Bykans soos 'n e-pos boodskap wat verlore raak in die kuberruimte.

Ek vind u gedigte opwindend.

"Jersey rain"

Now near the end of the middle stretch of road
What have I learned? Some earthly wiles. An art,
that often I cannot tell good fortune from bad,
That once had seemed so easy to tell apart (p. 52).

Miskien beantwoord 'n gedig die ongevraagde vraag soos Borges iewers skryf.

Of miskien is poësie vir die meeste mense te naby. Ek weet nie...

By nabaat dankie

JH

From: Robert Pinsky rpinsky@mediaone.net
To: Joan Hambidge mwj.ham@mweb.co.za
Date: Wednesday, May 17 2000 9.45 am
Subject: Poet laureate

Beste JH

Baie dankie vir jou woorde. Ek sou graag met jou wou gepraat het, maar ek was saam met die digteres Louise Glück en ons moes agterna iets gaan eet het. Ek is bly dat jy ook hou van die gedigte van Frank Bidart en Mark Strand. Ek bewonder Strand se werk en Bidart is 'n baie goeie vriend, bykans 'n kollaborateur deur al die jare!

Beste wense

Robert Pinsky

From: Joan Hambidge mwj.ham@mweb.co.za
To: Robert Pinsky rpinsky@mediaone.net
Date: Thursday, May 18 2000 9 am
Subject: Poetry

Beste Robert

Kan ons mekaar miskien ontmoet vir tee? Laat weet asseblief.

Hierna gaan sy in op yahoo.com en sy lees die gedigte van Pinsky, Strand en Bidart. Sy probeer meer uitvind van die vrou wat saam met Pinsky was. Hy dra immers sy jongste bundel aan haar op. So daar moet 'n spesiale relasie bestaan - of is dit net 'n digterlike verhouding? Sy weet nie. Sy lees ook Jorie Graham se gedigte op die internet, tans die Seamus Heaney professor aan Harvard universiteit. Soos die gedigte van Glück, vind sy die verse te enkellynig. Hier is dan 'n duidelike genderkonstruksie aanwesig in die wyse waarop die mans dig teenoor die genoemde vroue.

Buite hulself teenoor die morbiede, enkellynige, amper neulerige inkyk van die vrouedigters. By Glück die verwyttende gedig jeens die vader wat haar nooit liefgehad het nie, maar dit mis die skerpheid en vergifnis van Pinsky se gedigte oor sy jeug.

Sy besluit om alles oor Pinsky te wete te kom. Hoe sou hy op haar gereageer het indien hy nie haar ontmoet het nie? As sy 'n gesigslose mens was? 'n Mooi heteroseksuele vrou?

From: Joan Hambidge mwj.ham@mweb.co.za
To: Robert Pinsky rpinsky@mediaone.net
Date: Thursday, May 18 2000 9 am
Subject: Poetry

Geagte meneer Pinsky

Ek is 'n student aan Harvard Universiteit en doen 'n kursus oor manlike en vroulike representasie in gedigte. Die kursusleier is Marjorie Garber en sy het ons opdrag gegee om aan al die bekende digters in die VSA te skryf en hulle uit te vra of daar verskille bestaan tussen skryf-as-'n-man versus skryf-as-'n-vrou? Ek moet ook nog skryf aan Louise Glück en Jorie Graham. U en Mark Strand is die manlike skrywers wat ek gekies het.

Sou u byvoorbeeld 'n vers soos die volgende kon skryf?

"First memory"

Long ago, I was wounded. I lived
to revenge myself
against my father, not
for what he was -
for what I was: from the beginning of time,
in childhood, I thought
that pain meant
I was not loved.
It meant I loved.

Dit is uit die bundel *Ararat* (1990) wat ek op die internet gelees het. Hierdie pynlike gedig is waarskynlik 'n soort verduideliking van al die ander gedigte wat sy geskryf het, maar dit is myns insiens juis die probleem met sogenaamde vrouedigters: dat dit die metaforiese en beeldende krag van manlike digters mis. Sou hierdie digteres (en ek gebruik met opset die woord) ooit die poet laureate van die VSA kan wees? Ek onthou hoe James Dickey jare gelede in 'n onderhoud verwys het na die digkuns van Sylvia Plath as "pateties" en "embarasserend".

Ek begin besef wat hy bedoel het. Dit is gedigte wat so binnewaarts bloei, dat 'n mens die gevoel kry van 'n persoon wat nooit buite die self beweeg nie. Dat 'n hele, volledige lewe by hierdie persoon verbygaan.

Miskien moet iemand een keer - net om hierdie kwessies te benadruk - 'n digterlike figuur "skep". 'n Man wat poseer as 'n vrou; of 'n vrou wat poseer as 'n man. Daar bestaan myns insiens wel duidelike verskille. Hierom is dit dan so dat sekere vrouens wel soos mans kan dig. En met manlik bedoel ek: skerp, beeldend skryf oor belangrike/historiese kwessies, ensameer.

Ons is soveel jare weg van die sestiger-feminisme en tog is ons nog steeds vasgevang in diskoerse wat opponeer. Dit is tog jammer dat ons nie kan weggom van geslagsdiskoers se stereotiperings nie. Iets waaraan ek my self ook skuldig maak. Maar hierdie dwingende opposisies bestaan en ek hoop om dit in my werk vir professor Garber te radikaliseer.

Ek hoop om wel van u te hoor!
Jo Kinsky

Sy lees die e-pos weer en besef dat sy hier op die mees fundamentele probleem van die digkuns afgekom het. Dit bestaan ook in haar denke: dat ons sekere vooropgestelde idees oor manlik/vroulik in ons rondra. Ons kan nie daarvan ontsnap nie. Dit kleur en bepaal ons denke en selfs na soveel jare se nadink en lees oor hierdie problematiek reduceer die internet, of dwing dit haar eerder, om terug te val op hierdie opposisies.

Hoofstuk 6

BIBLIOGRAFIE

- Aitkenhead, Decca: "Leaping across the gender gap" in **Mail & Guardian**, 4 - 10 September 1998.
- Barthes, Roland: "The death of the author" in David Lodge (red.): **Modern criticism and theory - a reader**. Longman, Londen. 1988.
Writing degree zero. Vertaal deur Annette Lavers en Colin Smith. Hill and Wang, New York. 1953/1967.
- Byatt, A.S.: **Possession. A Romance**. Chatto & Windus, Londen. 1990.
- Byatt, A.S. & Sodr , Ign s: **Imagining characters. Six conversations about women characters**. (red. Rebecca Swift). Vintage, Random House, Londen. 1995.
- Chetwynd, Tom: **A dictionary of symbols**. Paladin Grafton Books, Londen.
- Lacan, Jacques: ** crits - a selection**. Vertaal deur Alan Sheridan. Tavistock, Londen. 1966/1977.
- Lee, Hermione: **Virginia Woolf**. Chatto & Windus, Londen. 1996.
- Levine, John R., Baroudi, Carol & Levine Young, Margaret: **Southern African Internet for dummies**. IDG Books, Johannesburg. 1998.
- Mailer, Norman: **Marilyn**. Grosset & Dunlap, Inc., New York. 1973.
- Paglia, Camille: **Sexual personae - Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson**. Penguin, Londen. 1991.
- Pinsky, Robert: **Jersey rain**. Farrar, Straus & Giroux, New York. 2000.
The figured wheel. Farrar, Straus & Giroux, New York. 1996.
- Van Heerden, Etienne: **Die rooi roman**. Internet roman. 24.com. Human & Rousseau, Kaapstad. 1999.
- Woolf, Virginia: **Orlando. A biography** Hogarth Press, Londen. 1928.

Hoofstuk 7 GENDER EN DIE MEDIA

Die media ken dikwels ook sterk gender-rolle aan mense toe en die afwyking of oortreding van hierdie funksies kan dikwels lei tot kritiek of 'n negatiewe ervaring vir die persoon wat nie voldoen aan 'n gender-stereotipe nie.

Of, die media kan juis 'n gender-stereotipe uitbuit of bevestig soos in die skouspelagtige seksuele teistering-skandaal tussen President Bill Clinton en sy Wit Huis-*aide*, Monica Lewinsky. Die verhouding - of flirtasie - het aan die lig gekom toe die uiters naïewe Lewinsky alles bely het aan haar vriendin en konfidante, Linda Tripp. Sy het die saga openbaar in September 1997.

Uiteindelik het die hele “verhouding” gewentel rondom die kwessie of daar wel seks was (met Clinton se ontduiking van die aanklag deur te beweer dat orale seks nie 'n seksuele verhouding impliseer nie); DNA-ondersoeke na 'n cocktail-aandrok; beweerde toesmeerdery en insinuasies dat dokumente/bewysstukke/geskenke vernietig moes word sodat daar geen “bewyse” gevind kon word nie.

In **Time** van Augusts 10, 1998 word die hele affaire onder die afdeling '**Special report: Tick, Tock, Tick...**' beskryf en as daar bewyse gevind kan word deur die ondersoeker Kenneth Starr dat Lewinsky gedwing is om feite te weerhou, kan Clinton weens regsverdeling sy pos verloor (“impeachment” in regsterme).

Die hele saak wentel om die magsbasis waarvandaan die verhouding/flirtasie/relasie begin is en dat Clinton as't ware nie 'n jong, weerlose meisie moes “verlei” of selfs moes toegee aan haar verliefde eise nie. (In April 1998 word hy vrygespreek van seksuele teistering in die opsiebare Paula Jones-skandaal waarin 'n vroulike regter, Susan Webber Wright bevind dat hy haar nie tegnies-gesproke “harass” het nie; sy het immers nie haar werk verloor of is andersins benadeel nie. Sy beskou sy optrede gewoon as onhoflik en “ungentlemanly”.)

Die gender-stereotiep wat dus in die Amerikaanse psige vasgebed blyk te wees, is dat 'n ouer (en getroude) persoon, en boonop die President van die VSA, nie 'n jonger, weerlose meisie moes “misbruik” nie. (In die Franse gemeenskap vind sodanige *affaires* openlik plaas. Mitterrand se minnares het met hul kind openlik sy begrafnis bygewoon.)

Bill Clinton het sedert sy bewindaanname telkemale sy bewondering vir J.F. Kennedy bely, insgelyks 'n rokjagter. Maar in die negentigerjare maak tegnologie 'n geheimhoudende verhouding onmoontlik.

Die vraag ontstaan: indien Clinton se “grensoorskrydende” verhoudings nie aan die lig gekom het nie, sou dit steeds dieselfde impak gehad het? Of is die media besig om gewoon die argetipe

van die ouer man/jonger meisie op te blaas?

Die vele spotprente fokus telkens op Clinton se ooraktiewe libido wat binne 'n gerepresenteerde samelewing onaanvaarbaar blyk te wees; veral as dit aan die groot klok gehang word. Die hele sage het dan ook aanleiding gegee tot 'n impeachment-verhoor. (Clinton is die derde President van die VSA wat so verhoor is en wen alleen op 'n tegniese punt in 1999.)

Die verhaal tussen Clinton en Lewinsky aktiveer eweneens die Rooikappie-verhaal. Sy is die “onskuldige” meisie; Clinton word geposisioneer as die Bose Wolf met Kenneth Starr as die Boswagter wat haar sal red. Of sal hierdie verhaal anders verloop in 'n tyd waarin mense skandale oorleef en verhaalgrense wat binne 'n postmoderne tyd meer fluïd is? Sal daar 'n ander teks geskryf kan word waarin Clinton nie die booswig is nie?

In Derek Longhurst (red.) se **Gender, genre & narrative pleasure** (1980) verskyn 'n tersaaklike essay “The political unconscious in the maternal melodrama: 'East Lynne'” van van E. Ann Kaplan. Gelees saam met Peter Brooks se studie **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James and the Mode of Excess** (1976) lewer dit 'n interessante perspektief op die struktuur van hierdie drama.

Lewinsky se oorbeskermdede moeder is telkens in die prentjie, wyl ons nooit kan vergeet van Clinton se afwesige vaderfiguur nie. Waarskynlik speel albei hul Freudiaanse “*family romances*” uit in hierdie bisarre openbare verhaal. Trouens, juis die feit dat dit so openbaar geraak het, wys op die disfunksie (of “*acting out*”) in beide se psiges.

Kaplan se sensitiewe analise het baie prikkels verskaf vir die lesing van die Clinton-Lewinsky-verhaal (pp. 31 - 50). Ons het hier te make met moeder-teorie en vroulike subjektiwiteit. Die liefdesverhaal speel af teen die “*back-drop*” van die Amerikaanse politieke onbewuste en gender-diskoers. Clinton word waarskynlik ge-“*frame*” deur die Republikeine en politiek-korrekte feministe wat sy optrede as verkeerd interpreteer. (Binne 'n Europese gemeenskap was hierdie skandaal onmoontlik.)

Maar ook die “lesers” binne die Amerikaanse gemeenskap kan nie loskom van hierdie politieke en gender onbewuste nie. Insgelyks speel klas en ras 'n rol in albei se psigoanalitiese diskoerse. (Clinton as die “*rags to riches*”-president; Lewinsky as die verwende kugel.) En as ons Kaplan verder neem, kan ons ook verwys na hierdie teks as 'n melodrama met sy spesifieke kodes waarvan oordrywing natuurlik 'n belangrike een is.

Kaplan skryf dan ook: “The melodrama is precisely the form geared towards expression of such unconscious processes, concerned as it is, in Brookes's words, to make sense of aspects of experience not represented in other genres. However, even the melodrama represses woman's pleasure in mothering for its own sake, i.e. not as a way to fulfilment needs or to please patriarchal law” (Kaplan in Longhurst, 1980, p. 32).

Kaplan beweer ook dat ons die gender-verskille tussen manlike en vroulike begeertes in

fantasieë kan sien. En, dan belangrik vir die Clinton-Lewinsky-sage: kulturele gender-ideologie word 'n representasie van onbewuste begeerte(s). Hiermee gepaardgaande is die politieke doeleindes van die gevalle vrou ("*fallen woman*"). Trouens, haar verwysing na die verhaal wat sy bespreek kan op Clinton-Lewinsky van toepassing gemaak word: "an innocent (...) girl is sexually abused and destroyed by an unscrupulous, lascivious aristocratic male" (1980, p. 33.) Deur alles heen het Lewinsky net telkens gepleit: ek wil my lewe terughê.

Die pers sal Lewinsky nooit toelaat om van hierdie skandaal te vergeet nie. Ook word haar naïwiteit grensloos uitgebuit deur 'n tydskrif soos **Vanity Fair** wat haar selfs op die voorblad plaas ten einde haar onskuld te (probeër) herstel. Ook word sy ironies genoeg gerepresenteer as die Mona Lisa.

Kaplan verwys na die sterk verhouding met die moeder ("*mother-victim heroines*") en die pers beklemtoon ook deurgaans die afhanklike verhouding met die moederfiguur. Daar word dan ook verder van die struktuur in **East lynne** gesê: "...it is the double-pronged unconscious desire for the lost mother object combined with sadistic urges towards the same object, along with unconscious fantasies about father-daughter incest" (1980, p. 34). Die bose verleier is maar net 'n verplasing van die spanning wat reeds in die familie aanwesig was!

Kaplan maak besonder insiggewende analyses van die kind wat die moeder se ego-ideaal kan word in navolging van Freud, Helene Deutsch en Lacan. Sy verwys na die "maternal function of the vagina" (1980, p. 35) en die *displacement* van die liefdesfiksasie op die moeder na die geliefde. Lewinsky se intense verhouding met haar moeder aktiveer dan ook die kind se pre-oedipale liefde en dit gee volgens psigoanalise aanleiding tot 'n hartstog wat alle ander liefdes of obsessies aktiveer of bepaal.

In Lacaniaanse terme vrees die kind kastrasie en tree die Simboliese orde binne ten einde die *naam* en die *nee* (*nom/non* klink dieselfde) te aanvaar. In die geval van vroue word daar egter nooit *closure* gevind vir die inestueuse liefde wat die jong meisie vir die moeder ervaar nie. Hierom dan, in Kaplan se argumentasie, die soeke na die absolute liefde wat die moederfiguur moet verdring. (Ook die oorname van die moeder se identiteit.)

Kaplan beklemtoon dat Romantiese liefde 'n soort simbiosis impliseer waarin die vrou verlang na die pre-Simboliese Moeder-fase en dat sy ook hiermee 'n plek soek binne die patriargie (die relasie van die Wet)(1992, p. 36). Dit is ook op Lewinsky en Clinton van toepassing.

Ook kan vroulike begeerte die patriargale sisteem omverwerp en vrouens moet hul begeertes represseer sodat die patriargale sisteem kan voortbestaan (1992, p. 46). Soos Kaplan dan ten slotte besluit: "The novel demonstrates that erotic fantasy, particularly that which arises from desire for the lost mother object, displaced into passionate heterosexual romance, threatens the new capitalist and patriarchal social order and must be severely curtailed". Dit is bykans asof hierdie stuk geskryf is ná die Clinton-Lewinsky-skandaal.

Verena Lovett bespreek liggaamlike ruimtes in "Bodily symbolism and the fiction of Stephen

King”, eweneens opgeneem in **Gender, genre & narrative pleasure** (1992). Sy verwys na Mary Douglas se bekende uitspraak: “The physical experience of the body, always modified by the social categories through which it is known, sustains a particular view of society...The forms it adopts in movement and repose, express social pressures in manifold ways” (p. 157).

Ook die reaksie op die *affaire* verrai die Amerikaners se gender-ingesteldheid en bykans voyeuristiese belangstelling in ander se private aangeleenthede. Hier vind dan tereg 'n kruising plaas tussen institusionele, publieke en private diskoerse, om Lovett effens aan te pas.

Hoe verskillende diskoerse ook gekoppel word aan self-uitdrukking, word ook hier bespreek. Spel, siekte en skinder het ook 'n bepalende invloed. 'n Mens sou ook nie die media se invloed as 'n masjien wat die openbare en private dimensies óphef, kan onderskat nie. Vir die meeste lesers van dagblaie - en veral van **Time** - is die hele Clinton-Lewinsky-sage al intieme kennis. Trouens, die moderne kommunikasie-tegnieke - wat ook ekstensies van die self word - breek al hoe meer grense af. Private diskoerse word al hoe meer publiek sodat die een eintlik in wese volgens die reëls van die ander funksioneer.

In haar artikel beklemtoon Lovett ook dat 'n media-geobsedeerde gemeenskap soos die VSA probleme ervaar met grense. Die obsessie met bloed in die roman **Carrie** van Stephen King wat sy analiseer, kan as volg gelees word: “As a condensation and displacement of anxiety about definitions of waste and control of boundaries in a consumer-celebrating society” (in Longhurst, 1992, p. 166). Hierom lewer die hele Clinton-Lewinsky-sage dan ook kommentaar op die Amerikaanse ervaring van liggaamlikheid en grense daaromheen. Trouens, die geobsedeerdheid met grense en konsepte soos seksuele teistering, beteken dat hulle juis wette nodig om hierdie grense skerp te omlyn in 'n soort seksuele politiek.

Die wyse waarop die *private ek* gekonstrueer word, is die onderwerp van verskeie studies. In **Imagining women: cultural representations and gender** (1992) van Bonner et al. lewer sy veelvuldig kommentaar op hierdie komplekse proses.

Kan die een sonder die ander begryp word? In 'n **Sunday Times Lifestyle** van 16 Augustus 1998 kyk Joe Klein, die skrywer van die omstrede roman **Primary colors**, waarin 'n onvleiende portret van die president geskets word, na die verwisseling tussen die private en die openbare. Hy noem sy stuk 'The great defender'.

In hierdie essay word daar gefokus op die rol van die matriarg, Hillary Clinton, en die skrywer beklemtoon deurgaans sy vriendskap met die Clintons. Hierdie binne-blik op die private is gewoon spekulatief. Miskien is hulle net politieke bondgenote; miskien is sy gewoon net in staat om onder spanning haar beste werk te lewer en put sy ook 'n vreemde krag daaruit; miskien glo sy in sy onskuld, omdat sy nie die media-analises volg nie; miskien is sy gewoon in staat om alle kritici tot Die Vyand te verklaar.

Joe Klein lewer geen bydrae tot die debat nie. Hy herhaal net die gewone spekulasies oor die Clintons. Clinton se Achilles-hiel is sy libido. En Achilles se moeder het hom net na sy

geboorte in die Styx gedompel, terwyl sy hom vasgehou het aan sy hak.

Vir agtergrond moet ons ook kyk na Paglia se analyses van Hillary Rodham Clinton in **Vamps & tramps** (1994): "Kind of a Bitch: Why I like Hillary Clinton" en "Hillary in the Spotlight". Hierteenoor word daar eerder geargumenteer vir 'n psigoanalitiese interpretasie: Hillary Clinton is die verplaasde moederfiguur met Clinton as die kind.

Sy is die een wat hom weerbaar probeer maak deur hom te dompel in die Styx van politieke en intellektuele wysheid. Sy Achilleshiel bly egter deurentyd sy ooraktiewe libido. Sy reageer hierom dan nooit soos 'n jaloerse eggenoot nie, maar eerder as 'n bekommerde ouer.

In haar *essay* oor Hillary Clinton genaamd "Hillary in the spotlight" bely Paglia haar *chagrin* met die presidentsvrou wat onder meer tydens die inhuldiging met geknypte lippies die gebeure gade geslaan het. Waarskynlik juis as 'n soort ouerfiguur, kan 'n mens byvoeg.

'n Mens kan hier verwys na Jacques Derrida se "the scene of writing" wanneer hierdie verhoudings bespreek word (**Writing and difference**, 1978) en Jane Gallop se tersaaklike konsep: "the phallic mother" (**The daughter's seduction**, 1982, p. 113).

"The repression of writing as the repression of that which threatens presence and the mastering of absence" soos Derrida dit stel in "Freud and the scene of writing" (1978, p. 197).

En vanselfsprekend beskik die leser nét oor "traces" of spore van hierdie verhouding. Tog is dit herhaaldelik dieselfde skandalige patroon: Bill Clinton "oortree" die kodes van die Amerikaanse gemeenskap. Op 18 Augustus 1998 erken hy in die media dat hy wel 'n "onvanpaste" verhouding met Lewinsky had - dit terwyl hy alles aanvanklik ontken het. In die openbaar bely hy dat hy sy vrou mislei het en hy vra dan ook verskoning hiervoor. Soos 'n kind voor sy moeder. (In **Time**, 24 Augustus 1998 verwys Margaret Carlson In "Thanks, but Hillary Doesn't Want Your Sympathy" na Clinton se 52e verjaarsdagparty asof dit viering van sy vyfde was en asof hy 'n ponie-trip en 'n besoek aan Disneyland maak.)

Jane Gallop maak fassinerende skakels oor die moeder-kind-verhouding in haar studie **The daughter's seduction**. Trouens, daar is subtile fokusse in hierdie studie wat ook die moeder betrek. Sy skryf onder meer (na haar bestudering van Mitchell se **Psychoanalysis and feminism**): "One cannot kill the Father who is already dead" (1982, p. 4).

Hillary Rodham Clinton kan tipeer word as die falliese moeder, in Freudiaanse terme. In "Le Stade du miroir", 'n *essay* in **Écrits** word die beroemde spieëlbeeld-interpretasie gemaak: die jong kind ervaar sig as iemand met 'n eie identiteit wanneer die self as 'n Ander (h)erken word. Dit is dan die moment van oedipalisasie oftewel, die verkryging van die Eie Identiteit.

Indien hierdie proses - 'n uiters belangrike proses in die formasie van die persoonlikheid - gesteur word, kan dit lei tot persoonlikheidsprobleme. Clinton se troebel verhouding met sy moeder is alombekend en die verplasing van die moeder na die vrou is eweneens tersake hier

soos wat Freud dan ook aantoon in sy lesing van Dora se histerie.

Dit is dan Jane Gallop wat ons tereg weer daarop attent maak dat transferensie nie alleen beperk is tot psigoanalise nie, maar alle (liefdes)verhoudings bepaal (1982, p. 143). En ook die verhouding tot die moeder (simbolies of letterlik) lê aan die basis van sowel Freud as Jung se denke. By Freud moet die kind uiteindelik loskom van die inestueuse band met die moeder. By Jung verlaat die kind die eerste keer die paradys wanneer die inestueuse band gebreek word. In die middeljare, tydens die proses van individuasie, word die inestueuse proses vir 'n tweede keer herhaal en die paradys weer binnegetree. Dit verklaar die middeljarige grensoorskrydende verhoudings: die ouer man met die jong meisie; die ouer vrou met die jonger man.

In psigoanalise is hierdie proses van transferensie nie eenmalig nie, maar 'n proses van herhaling. 'n Iteratief-duratief. Gallop wys tereg daarop dat histerie sterk gekoppel is aan seduksie en dat Freud dit oorspronklik aan die vader gekoppel het. In sy 1933-lesing verklaar hy egter die moeder tot die oorspronklike verleier: "And now we find the phantasy of seduction once more in the pre-Oedipus...but the seducer is regularly the mother. Here, however, the phantasy touches the ground of reality, for it was really the mother who by her activities over the child's bodily hygiene inevitably stimulated pleasurable sensations in her genitals" (Gallop, 1992, p. 143).

Die seduksie van die vader lê in die fantasie-wêreld opgesluit, terwyl die proses van die moeder bepaald meer reël is. As 'n mens dit soos 'n speurverhaal lees, soos Gallop aantoon, is die raaisel/motief gekoppel aan die moeder. Sy is die basis vir neuroses, histerie en psigose. (Net soos 'n mens **Oedipus rex** van Sophokles kan herlei na die funksie van die sfinks en die bonatuurlike waaraan die raaisel gekoppel is.)

Julia Kristeva se siening oor die formering van die identiteit verskil van Lacan s'n. Die vrou benodig taal - 'n patriargale domein - om haar los te maak van die moeder. In die semiotiese fase beleef die kind volledige eenheid met die moeder; daarna word die simboliese fase betree.

About chinese women (1979) is vir die doeleindes van hierdie studie tersaaklik: en vervolgens word die rol van Hillary Clinton, skadu-president, moeder vir Bill Clinton ondersoek. En net soos die domein van die politiek 'n intens manlike domein is, wys Gallop ons tereg daarop dat die taal van psigoanalise manlik of androsentries is. 'n Vrou wat teoretiseer, word ge-ekspatrieer van haar *langue maternelle*, want sy praat die taal van die manlike diskoers en hierom neem sy 'n vals posisie in (Gallop, 1982, p. 126).

Maar is dit werklik so simplisties? Of is mans ook uitgesluit van die teoretiese taal se volledige beheer? Kristeva egter, ontmasker die falliese moeder deur dit juis te dramatiseer of te teatraliseer. Trouens, in haar sieninge van die moeder is sy telkens besig om van haar 'n Russiese matrioska te maak: 'n moeder binne-in die moeder binne-in die moeder...

Die falliese moeder is Kristeva se term en sy dring aan op hierdie benoeming. Wanneer 'n vrou die manlike orde betree - soos Hillary Rodham Clinton - dring sy patriargale orde binne en sy

kan net funksioneer as sy 'n swak plek vind in hierdie orde (**About chinese women**, 1979, pp. 226 -27; en Gallop, 1982, p. 120). Hillary Clinton het juis mag omdat sy die swak plek in Bill Clinton se wapenrusting ken en hierop inspeel.

Dit is vanuit hierdie magsbasis wat sy opereer. Hoe swakker hy is; hoe sterker word sy. Hierdie omgekeerde rolle tref ons ook aan in die verhouding tussen Julia Kristeva, die intellektueel en haar man, Philippe Sollers, die digter. In sy roman **H** interpenetreer sy die geskrif. Hier is dan sprake van intellektuele rol-verwisseling: hy behoort tot die vroulike orde; sy tot die manlike intellektuele diskoers. Sy noem dan ook hierdie studie **Polylogue** (1977).

Dieselfde geld Hillary Clinton in haar verhouding tot Bill Clinton: sy is die sterker intellektueel; die Yale-prokureur, altyd in beheer van die swakker, emosionele en dikwels kinderagtige Bill Clinton.

Die *closure* vir hierdie verhaal vind dan op 'n skouspelagtige wyse plaas wanneer Bill Clinton 'n bomaanval (met sy falliese implikasies) loods op Soedan en Afghanistan, 'n insident wat wye media-reaksie ontlok en gelees kan word as 'n ontglipping van die seks-skandaal.

Beide Kennedy en Clinton se lewensverhale is al gefiksionaliseer. In **Flying into love** (1992) beskryf D.M. Thomas Kennedy se verhoudings, die assasinisie en die psigologie daaragter. Clinton se lewensverhaal is "gefiksionaliseer" deur 'n Newsweek-joernalis wat dit anoniem aangebied het as **Primary colors** (1997). (Uit 'n komputer-analise is daar bevind dat Anon. = Joe Klein. Dit is aanvanklik deur Klein en **Newsweek**, waar hy 'n senior joernalis is, ontken wat weer gelei het tot 'n tersaaklike debat oor persvryheid versus leuens/fiksionaliteit.)

Op 11 September 1998 word die verdoemende verslag van Kenneth Starr bekend gemaak. Op die internet en selfs in koerante van naam, word die indiskrete besonderhede van die seksdade tussen Clinton/Lewinsky openbaar. Ofskoon dit hier gaan om beweerde regsverdeling en meened, ontstaan daar 'n belangrike vraag: in welke mate mag persoonlike ruimtes binnegedring word deur moderne tegnologie?

Die leser weet ook alles omtrent 'n sigaar wat as substituuut-fallus gebruik is en agterna gerook is; 'n Valentynsboodskap van Lewinsky aan Clinton in die **Washington Post**; geskenke soos 'n digbundel van Walt Whitman, 'n ikoon van seksuele grensoorskryding; liefdesontmoetings wat sterk gender-gekodeer is. Hy is die passiewe ontvanger van seksuele gunste soos orale seks. Hiermee word sy gereduseer tot 'n mindere en tot 'n objek.

As hierdie skandaal een belangrike kwessie uitgewys het, is dit die stereotiepe rol van die chauvinistiese man met 'n meisie wat alles op sigwaarde aanvaar. Ook haar naïwiteit deur aan ander mense te bely van hierdie verhouding, maak alles nog meer patroonmatig. Clinton maan haar tot stilte; sy helaas, vertel aan 'n sielkundige, haar moeder en nege ander vriendinne van hierdie verhouding.

Psigoanalities gelees wou sy dus seker maak dat hierdie verhouding op die lappe kom;

waarskynlik omdat sy Clinton nie kon kry nie. Ook die feit dat sy die swart rok (wat agterna DNA-positief getoets is) gehou het, maak haar minder “onskuldig”. Terselfdertyd kon sy nooit weet hoe openbaar alles sou word nie en dat ook haar lewe en reputasie deur die skandaal ondermyn is.

Camile Paglia se behandeling van Oscar Wilde in **Sexual personae** as 'n arrogante en wrede manipuleerder van publieke mening is ook hier relevant. Sy sien hom as 'n persona (of konstruksie) wat sy persoonlike lewe in skouspelagtige teater uitgeleef het (p. 512). Private diskoers word openbare *soap opera* wat die invloed van die media beklemtoon wat aan die spelers 'n teks met voorskrifte bied. Ook die gender-patrone is in hierdie melodrama streng bepaal en verrai insgelyks die primordiale patrone van die Rooikappie-verhaal: die onskuldige meisie wat deur haar moeder gestuur word; die wolf of bose verleier met die jagter of redder die senaat wat Clinton (die wolf) bykans *impeach* het.

Truth at any cost - Kenneth Starr and the unmaking of Bill Clinton maak 'n analise van hierdie proses en wys daarop dat Starr homself bykans in die proses vernietig het. Schmidt en Weisskopf, die outeurs van hierdie studie, analiseer by implikasie die primordiale proses dat skuldige-onskuldige 'n soort pakt vorm en dat die ondersoeker dikwels in hierdie proses sy eie vooroordele probeer besweer of die slagoffer kan word van sy eie ondersoek.

TOEPASSING

Waarskynlik is een van die mees aanskoulike media-projeksies van die afgelope twintig jaar die voorstelling van Prinses Diana van Wallis. Trouens, selde het 'n dood soveel media-interpretasies ontlok en ook die begrafnis was 'n roerende “*pomp and circumstance*”.

Daar is geweldig baie interpretasies van Diana gemaak. Die media word oorstroom deur sieninge - wat meestal nie veel meer om die lyf het as 'n skinderverhaal of vinnige mening nie. Camille Paglia skryf uiters insiggewend oor haar in **Vamps & tramps** (1994) en Cas van Rensburg se Jungiaanse lesing, **Die sprokie van Diana Prinses van Wallis** (1998) is lofliik.

Paglia se essay, “Diana Regina”, oor Diana is 'n reaksie op Andrew Morton se **Diana: her true story**, een van die grootste top-verkopers van alle tye. Paglia skryf tereg: “It is increasingly obvious that Diana's story taps into certain deep and powerful strains in our culture, strains that suggest that the ancient archetypes of conventional womanhood are not obsolete but stronger and deeper than ever” (1994, p. 164).

Aanvanklik is sy Cinderella in hierdie verhaal; die een wat onderdruk word deur haar baasspelerige suster, Sarah en haar aaklige stiefmoeder, Raine. Ook die fee-verhaal van “Die prinses in die toring” word geaktiveer tydens die uiters ongelukkige en geïsoleerde huwelik. POW beteken nie meer die Prinses van Wallis nie, maar letterlik “Prisoner of War”.

Sy is later die *mater dolorosa* wanneer sy die rol van moeder vertolk vir William en Henry. Hierdie argetipe, volgens Paglia (1994, p. 166) het die Christendom geleen by die Isis-kultus.

In Morton se studie word daar ook na Diana se profetiese magte verwys: sy het haar vader se beroerte sien kom en die dood van Charles se perd, Allibar.

Die verdere argetipe is dié van die “paganistiese godin”: Diana is die Italiaanse woud-godin teenoor Camilla, Vergilius se Amazone. Dis dan Paglia wat tereg vra: “Do names contain their own fate?”, veral ook gedagtig aan die broer, Charles Spencer, se toespraak tydens haar begrafnis (1994, p. 167).

Insgelyks is die argetipe van die “Hollywood queen” gepas. 'n Mens dink hier aan die selfmoord-pogings, die bulimia, die buitensporige verhoudings, ensomeer. (Waarskynlik moet 'n mens darem ook in gedagte hou dat dit ónmoontlik is om van iemand wat binne die arena van die media-oog beweeg, normaliteit te verwag.) “The old Hollywood studio system was like the Vatican in the way it manufactured stars and promoted its ornate ideology. The House of Windsor still functions like a studio in the way it sequesters its stars and subjects them to inhumane rules that make them more than human” (1994, p. 168).

Paglia wys ook daarop dat akademiese paradigmas - feminisme, Marxisme, Foucault, die Frankfurt skool, ensomeer - in gebreke bly om die werklike mag van hierdie vrou te begryp. Alleen Rooms Katolisisme of Hollywood kan hierdie *mystique* begryp, meen Paglia.

Sy verteenwoordig ook die argetipe van die “mooi seun”, voer Paglia verder aan. Sy is die androgene kind: “With her refined Greek profile and ethereal expression, she looks remarkably like the seraphic Antinous. Staring vacantly at the television in a half-dozen different pictures, she has the eerie, blank, contemplative 'Attic' look of Athenian divinities” (1994, p. 169). Dit is juis hierdie androgeniteit wat vir haar charisma sorg. Sy was veronderstel om 'n seun te wees - 'n erg verminkte broer het kort na geboorte gesterf en Diana moes dus onbewustelik die broer se rol vertolk. Op haar jeug-foto's, saam met Charles haar broer, lyk sy meer na 'n seun, wyl hy plomp en dogtertjie-agtig vertoon.

Hierdie gender-analise is waarskynlik een van die belangrikste, omdat Paglia in staat is om die transformasie van Lady Di(ana) uit te wys.

“Deification has its costs. The modern mega-celebrity, bearing the burden of collective symbolism, projection, and fantasy, is a ritual victim, cannibalized by our pity and fear. Those at the apex of the social pyramid are untouchables, condemned to horrifying solitude. (...) Mass media have made both myth and disaster out of Diana's story. We have created her in our own image. And pursued by our best wishes, Diana the huntress is now the hind paralyzed in the world's gun sight”. Aldus die Amerikaanse kultuurkritikus, Camille Paglia in **Vamps & tramps**, 1994, p. 171. 'n *Essay* wat terloops geskryf is in 1992, lank voor Lady Dia(na) se dood. (Dit het verskyn in **The New Republic** van 3 Augustus 1992).

In Cas van Rensburg se Jungiaanse studie **Die sprokie van prinses Diana van Wallis** (1998) word die fenomeen Diana besonder goed behandel. Die studie ondersoek die redes vir die komplekse wêreldwye reaksie op Diana se dood. As Jungiaan is die uitgangspunt van Van Rensburg uiteraard die *numinosum*: dat daar iets soos 'n godsdienstige emosie is wat 'n mens nie rationally kan verklaar nie, omdat dit as't ware uit die onderbewussyn opstoot.

Ons het haar elkeen geken en almal was bewus van die betekenis wat haar dood had op ons lewens. Vir elkeen het sy iets anders gesimboliseer, is sy uitgangspunt. By haar begrafnis moes haar broer waarsku teen die vergoddeliking van Diana - dat sy 'n gewone mens en nie 'n heilige is nie (Van Rensburg, 1998, p. 2). Selfs 'n onbelangstellende moes haar dood en die geweldige media-dekking raaksien. 'n Mens sou verskeie interpretasies hieraan kon heg: Dalk 'n einde van 'n millennium-fenomeen? Dat mense juis in hierdie onseker tye na 'n heilige soek? Of 'n finale bewys dat die media iemand se lewe kan bly dikteer tot selfs na die dood?

Cas van Rensburg gaan op al hierdie aspekte breedvoerig in as opgeleide Jungiaan. Sy is vir hom die argetipiese Sneeuwitjie en sprokies handel dikwels oor ou ordes wat verbygaan en nuwe prosesse wat moet begin. Ook het Nostradamus waarskynlik haar dood voorspel. Sy '2de Eeu, Kwatryn 28' lui soos volg: “Die laaste seun van die man met die Profeet se naam sal Diana na haar rusdag bring. Op 'n afstand volg hulle rasend van droefheid en red 'n groot nasie van ondergang”. (Mohammed, die naam van die Islamitiese profeet, was natuurlik die naam van die pa van Dodi al Fayed, Diana se vriend, 1998, p. 8).

Deur die donker woud van die onbewuste neem Van Rensburg sy leser en hy verduidelik die invloed van die argetipe wat ons soms kan oorval en ons lewens dramaties kan verander. 'n Hele mensdom is tot stilstand geruk deur hierdie vrou se dood.

Die effek van die “global village” en die priemende blik van die pers is eweneens tersaaklik vir ons kennis van Diana. Elke besonderheid (negatief en positief) het deel geword van ons bewussyn.

Die bedoeling van hierdie studie is om deur die verhaal van Diana iets wys te word van primordiale prosesse. Bitter min mense kan terapie bekostig en waarskynlik is die beste vorm van terapie tog self-terapie, skryf Van Rensburg. Deur die sprokie as basis te vind (en in navolging van Marié-Louise von Franz se **Redemption motives in fairy tales**) interpreteer Van Rensburg die Diana-fenomeen.

Die basiese uitgangspunt van die sprokie is gehoorsaamheid en dus: om getrou te wees aan jouself. Natuurlik is Diana Sneeuwitjie. (Ook Paglia behandel hierdie sprokie en Cinderella in “Diana Regina”).

Van Rensburg se definisie van 'n argetipe is tersaaklik: “Argetipes is (vir ons) onbekende oorgeërfde elemente wat ons psige orden. Dit is soos ou spore in die veld van iets wat lank gelede geleef en verbygegaan het. Ons weet nie meer wat dit was nie, 'n bok dalk, 'n mens selfs

of 'n ondier. Die spoor sê net iets het daar geloop en al sien ons nie meer die gestalte nie, is dit in ons gees of psige teenwoordig” (1998, p. 17).

Ook die uitwerking van die vloek op die psige en hoe 'n mens vasgevang kan word in situasies, word behandel. Die lewe is 'n pelgrimstog en deur die betekenis van sprokies te begryp, kan 'n mens die lewe beter hanteer. Slegs deur te transformeer (te beweeg/*péripeteia*) kan daar 'n oplossing (*lysis*) gevind word. Die reis egter hou nooit op nie; daar moet telkens 'n nuwe sprokie deurleef word (1998, p. 46). Sprokies is dikwels nes drome: hulle moet allereers as 'voltooide' gegewes beskou word. Dit is egter die ontleding wat ons mag ontglip.

Van Rensburg maak 'n interessante gender-opmerking van die sprokie wanneer hy tereg daarop wys dat daar byna geen manlike figure in die Sneeuwitjie-sprokie bestaan nie (1998, p. 49). En die mans wat sy vóór Dodi Al Fayed ontmoet het, is die dwergies.

Ook is stagnasie 'n verdere belangrike element in sprokies: 'n oorgang van die oue na die nuwe dus. Die essensie van die studie is individuasie, oftewel die versoening van die animus en die anima. Dikwels kan 'n traumatiese gebeurtenis 'n mens tot daadwerklike selfondersoek dwing - soos die dood van Diana waarskynlik die hele wêreld tot 'n psigiese en religieuse bestekopname gedwing het.

Vir Van Rensburg is die negatiewe moederkompleks 'n bepalende faktor op Diana se persoonlikheid (1998, p. 67). Dit verklaar dan waarskynlik ook haar hartverskeurende soektog na liefde regdeur haar lewe. Ook “die winterlandskap vol sneeu” van die sprokie is vir Van Rensburg iets waaraan vroue veral onderwerp word: 'n onvermoë om tot selfverwesening te kom (1998, p. 74). Tog meen Jung dat hierdie negatiewe kompleks júis tot groei kan lei (p. 94).

Ook die inner-kind ('n argetipe waaroor Jung skryf) word betrek. Diana se liefde vir kinders en haar obsessie met haar eie kinders se geluk is 'n baie belangrike aspek van haar persoonlikheid. Die vroulike karakters weer is representasies van die emosionele dimensie.

Die kringloop van lewe en dood word gekoppel aan die swart aandrok: die swart rok, aldus Van Rensburg, is simbool van die donker teenstrydighede wat haar toetrede tot die openbare lewe sou meebring; en sy is ook in hierdie rok begrawe (1998, p. 81).

Die skeefgetrekte animus is waarskynlik 'n rede vir die ongelukkigheid en uiteindelik kan 'n mens aanvoer dat die bose Koningin, die jagter, die dwergies en die prins slegs aspekte van die self verteenwoordig (1998, p. 88). Vir Van Rensburg is die betekenis van haar lewe opgesluit in die psige (“die diep kamers van ons psige”) en die betekenis van die glaskis/lyksa, al sou dit nie rasioneel verklaar kon nie.

Ofskoon hierdie studie nie akademies aangebied word nie, is dit uiters tersaaklik in sy gender-analise en die vermoë om die sirkelgang van die individuasie-proses vas te vang.

Lady Di(ana) word dus so gelees 'n argetipe wat ons deur die media leer ken het. Die moderne

media maak belangrike uitsprake oor gender en oor die argetipiese prosesse waardeur elke mens moet gaan. Die moderne mens kan nie meer bestaan sonder televisie, internet, radio nie. Die *global village* van Marshall McLuhan het 'n werklikheid geword.

In Middeleeuse tye is mense se argetipiese prosesse deur verhale en oorleweringe versterk. In die moderne media-wêreld weet die leser bykans alles van sporthelde, filmsterre en ander ikone. Hulle private ervarings word dikwels openbare skouspel. Maar die voordeel van die moderne wêreld is dat mense kan identifiseer met hierdie mense se prosesse.

Diana Prinses van Wallis (1961-1997)

Daar is te veel woorde, te veel hulde,
 te veel spekulasie, te veel treursange
 oor jou: 'n prinses van nêrens...
 In 'n eeu van atoomontploffings, ruimte-reise,
 hartoorplantings, Vigs
 leef jy 'n sprokie
 is jy die slapende skone deur 'n prins
 wakker gekus voor die priemende blik van die pers.
 Eendag, lank, lank gelede was daar...
 word 'n harde werklikheid
 toe jy oornag - daar was 'n goeie fee - verander
 in die meisie met die rooi skoentjies
 wat dansend van ongeluk die honger oog nooit ontsnap.
 Elke besonderheid, elke intimiteit
 word aan die wêreld opgedis
 (koue liefde is immers die pers se gunstelingdis).
 Van voorblad na agterblad na middelblad.
 Jou pyn, jou ongelukkige jeug,
 eetversteurings word uitgekots
 in gesimuleerde simpatie, eenwording.
 Hoe word mens simbool?
 Wanneer bereik die gewone objek
 soos 'n hart (kloppende orgaan) simboliese betekenis?
 Is dit eers wanneer die hart breek?
 Of die hart oorgeplant word?
 Of as sake-van-die-hart allemansgoed word?
 Groot-oog-meisie, asof jy jou eie begrafnis repeteer,
 sit jy langs Elton John by Gianni Versace se diens.
 Min wetend hoe die wêreld ongerepeteerd
 sou één word met jou media-dood.
 (Nothing escapes Agfa or Kodak).

Jy kon die wêreld ruk tot stil-
stand, tot 'n aanskou-
like begrafnis van 'pomp and circumstance',
tot die strooi van rose...
Droomverlore: verlore droom
word die prinses van nêrens die prinses van orals.

(uit: *Lykdigte*, p. 20).

Beide die Clinton-Lewinsky-sage en die Lady Diana-sprokie bevat argetipiese prosesse oor gender-konstruksies. In beide hierdie tekste is daar argetipiese patrone opgesluit: die Rooikappie-verhaal en Sneeuwitjie. Beide dramas kan as tekste gekonstrueer word wat die primêre ervaring transendeer en 'n effek het op ander tekste en letterkundige praktyke. Binne die moderne literatuurwetenskap word die grense tussen tekste geïdentifiseer weens die internet, films en die media. Letterkundige tekste bevestig die Derridaanse nosie dat daar geen buite-tekst is nie, omdat tekste inter-afhanklik is van hierdie buite-invloede.

Hoofstuk 7

BIBLIOGRAFIE

Anon.: **Primary colors**. Random House, Londen. 1997.

Bonner, Frances, et al.: **Imagining women: Cultural representations and gender**. Polity Press in association with The Open University, Cambridge. 1992.

Brooks, Peter: **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James and the mode of excess**. Yale University Press, New Have. 1976.

Derrida, Jacques: **Writing and difference**. Vertaal deur Alan Bass. Routledge & Kegan Paul, Londen. 1978.

Freud, Sigmund: **Case histories 1: 'Dora' and 'Little Hans'**. The Pelican Freud Library volume 8. Penguin, Londen. 1905/1977. (Vertaal deur James Strachey en hersien deur Angela Richards en Alan Tyson).

Gallop, Jane: **The daughter's seduction - Feminism and psychoanalysis**. Cornell University Press, Ithaca. 1982.

Hambidge, Joan: **Lykdigte**. Tafelberg, Kaapstad. 2000.

Kaplan, E. Ann: "The political unconscious in the maternal melodrama: 'East Lynne'" in Derek Longhurst (red.) se **Gender, genre & narrative pleasure**. Unwin Hyman, Londen. 1989.

Klein, Joe: "The great defender" in **Sunday Times Lifestyle**, Augustus 16, 1998.

Kristeva, Julia: **About Chinese women**. Urizen Press, 1979.

Polylogue. Éditions du Seuil, Parys. 1977. (Die lesing van Philippe Sollers se roman H.)

Longhurst, Derek (red.): **Gender, genre & narrative pleasure**. Unwin Hyman, Londen. 1989.

Mitchell, Juliet: **Psychoanalysis and feminism**. Penguin, Londen. 1975.

Paglia, Camille: **Sexual personae - Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson**. Penguin, Londen. 1991.

Vamps & tramps. Vintage Books, New York. 1994.

Schmidt, Susan & Weisskopf, Michael: **Truth at any cost. Ken Starr and the unmaking of Bill Clinton**. HarperCollinsPublishers, New York. 2000.

"Special Report: Tick, Tock, Tick...", **Time**, 10 Augustus 1998 (pp. 31 - 43). (Bill Clinton).

Thomas, D.M.: **Flying into love**. Bloomsbury, Londen. 1992.

Van Reeth A.: **Ensiklopedie van die mitologie**. Vlaeberg, Kaapstad. 1994.

Van Rensburg, Cas: **Die sprokie van Diana prinses van Wallis**. J.L. van Schaik, Pretoria. 1998.

Hoofstuk 8 GENDER EN FILMS

In Woody Allen se **Zelig** word die tegniek van die dokumentêr gebruik en onderhoude gevoer met Amerikaanse intellektuele en skrywers soos Susan Sontag en Saul Bellow. Films is een van die mees eksperimentele kunsvorms. In **Zelig** (1983) word die verhaal vertel van 'n persoon wat geen selfvertroue het nie. Die enigste wyse waarop hy kan oorleef, is om die identiteit van ander mense om hom aan te neem. Hy is 'n soort psigiese en fisiese verkleurmannetjie en deur middel van bekende foto-materiaal "besoek" hierdie fiktiewe non-persoon 'n party van F. Scott Fitzgerald, ontmoet hy die pous en word hy selfs opgemerk by 'n samekoms van Adolf Hitler.

Hierdie film aktiveer waarskynlik die mees ekstreme uiting van die kreatiwiteit wat binne die filmkuns bestaan en etlike belangrike films oor transvestisme en *gender-bending* al opgelewer het.

In films kan al die verskillende kwessies wat in hierdie aangeraak is, ook aangetref word. Die rol van kleredrag, die effek wat die transvestiet op die ander karakters het. Ook die plot verander met humor as 'n verdere effek. Ook die primordiale kom hier tot uiting. Die kyker sien die film in 'n donker vertrek (die filmgebou) wat iets van die droomstaat simuleer. Ook word die kyker uitgelewer aan 'n film soos wat die dromer geen beheer het oor die drome wat gedroom word nie.

In 'n film soos **Husbands and wives** (1992) van Woody Allen, word die kyker onder meer gekonfronteer met 'n filmiese gegewe wat sterk ooreenkomste toon met Allen se lewe. Behalwe dat die film gemaak is voor die skandaal met Mia Farrow (wat ook 'n rol in die film vertolk) en haar openbare klag van bloedskanie en kindermolestering teen hom. Psigoanalities gelees, dui dit op die onbewuste wat nie deur tyd en ruimte beperk word nie en oor voorkennis beskik. Allen se films problematiseer altyd die verhouding tussen fiksie en werklikheid en soos Oscar Wilde is sy kuns nie los te maak van sy lewe nie.

Daar bestaan vele studies wat die taal van films analiseer (soos Monaco) of wat die semiotiek van die filmkuns ondersoek. De Lauretis bespreek die feminisme in films. In hierdie studie word daar gekyk na die invloed van gender op films.

Pedro Almodóvar, die Spaanse filmmaker, lewer belangrike werk op die gebied van gender-kommentaar. Sy film **Tie me up! Tie me down! (Atame!)** van 1989 ondersoek die magsverhoudinge in 'n huwelik waarin verkragting, masturbasie en pornografie gebruik word om wrange kommentaar te lewer. Sy films lok dan ook kritiek uit van kritici wat meen dat hierdie nie sake is waarmee gespot kan word nie, maar juis deur die melodramatiese aanslag en die oordrewe gender-politiek van sy films, word die kyker bewus gemaak van onderliggende magsverhoudings en taboes in 'n samelewing. Dit lok ook 'n vergelyking op met die klassieke **Belle de jour** van Luis Bunuel, uit 1967. Die film, met Catherine Deneuve en Michel Piccoli,

ondersoek prostitusie, maar op 'n stylvolle en verromantiseerde wyse. Séverine, die vrou van 'n sjirurg, werk smiddae as 'n prostituut. Hier ontmoet sy verskillende mans en dit lyk asof sy verlief raak op 'n gangster. Die film fokus egter op Deneuve se fantasielewe en die kyker bly onseker oor wat fiksie en wat werklikheid is.

Waar Almodóvar se film in die styl van *high camp* gemaak is, lewer Bunuel implisiete kommentaar op die leuenagtigheid van die rykes en hul dubbelbestaan. Die verskil in aanslag wys ook op die ontwikkeling wat plaasgevind het in die persepsie rondom gender in die filmwese. Eersgenoemde film is ook fantasie, maar dit oorskry vele grense; laasgenoemde film verromantiseer die rol van die vrou as oortreder en deur die beeldskone Deneuve in die hoofrol te plaas, word die onderwerp verder versag.

Thelma & Louise (1991) met Susan Sarandon en Geena Davis plaas twee vroue in die avontuurfilm (*road movie*), voorheen die domein van mans. Twee getroude vroue vertrek op 'n naweekuitstappie. Tydens hul eerste besoek aan 'n kroeg word die een vrou, Thelma, bykans verkrag en Louise skiet in noodweer die man dood. Pleks om na die polisie te gaan, slaan hulle op vlug na New Mexiko. Wilde jaagtogte volg, 'n polisieman word in 'n katebak toegesluit en 'n simpatieke polisieman, vertolk deur Harvey Keitel, probeer hulle dwing tot oorgawe. Die film eindig met 'n konfrontasie voor 'n canyon en die twee vroue besluit om eerder weg te jaag (na hul dood) as om hulle oor te gee aan die polisie. Ook word 'n subtiele lesbiese verbintenis tussen die twee vroue geaktiveer.

Daar vind dus 'n dubbele dekonstruksie van gender in hierdie film plaas. Eerstens is daar 'n strukturele binnetrede van twee vroue binne die domein van die manlike aksiefilm en tweedens is daar ook 'n tematiese “oortreding”, 'n vroulike verletterliking van die sogenaamde *buddy* film met die implisiete lesbiese vriendskap.

Die film aktiveer die 1968 film van Claude Chabrol **Les Biches (The does)** 'n *ménage à trois* tussen 'n man en twee vroue wat eweneens aanleiding gee tot ekstreme gedrag. Die ryk, ouer vrou “red” die jonger meisie en neem haar na haar villa in St Tropez. Hier raak die jonger meisie verlief op 'n argitek; net om te ontdek dat hy op sy beurt weer betrokke is by die ouer vrou. Ook hier is daar 'n ongelukkige einde wat die implisiete boodskap van beide films na vore bring dat die oortreding van die patriargale orde en enige vorm van permutasie hiervan, aanleiding gee tot onsekerheid en wanhoop.

Films in die genre van die sogenaamde *cinéma vérité* veronderstel 'n vergelyking met die werklikheid en ook die beeldende aard van films maak so 'n ondersoek meer geldig as in die gepubliseerde teks wat deur middel van taal 'n minder direkte ooreenkoms met die werklikheid vertoon.

Robert Altman se **Come back to the 5 & Dime Jimmy Dean, Jimmy Dean**, 'n film uit 1982, “vertaal” 'n suksesvolle toneelstuk in filmkuns. 'n Groep vrouens, lede van die James Dean-“fan club” besluit om in 1975 sy dood te herdenk. Dit is presies twintig jaar na sy dood en die reünie vind plaas in die woestyn waar hy **Giant**, sy laaste rolprent geskiet het. Die film is gebaseer op

die drama van Ed Graczyk.

Dit ondersoek verlore drome en meer spesifiek, die een karakter se geslagsverandering wat tot gevolg het dat "hy" nie herken word nie. Altman analiseer nie alleen genderdiskoerse nie, maar hy behandel ook die effek wat rolprente het op mense se ervarings van hulself. Die ikon James Dean het 'n bepalende invloed op hierdie lewens wat meesal uit verspeelde kanse en verlore drome handel.

Last tango in Paris - Bernardo Bertolucci se meesterstuk uit 1972 - het juis om die werklike gender-kommentaar geweldige reaksie uitgelok. Marlon Brando en Maria Schneider se vertolking van anonieme sekspluitasie in 'n Paryse apartment ondersoek magsrolle in 'n verhouding. Die anale sekstoneel maak van Brando die aggressiewe manipuleerder wat in 1972 as skokkend erbaar is. Beide Brando en Schneider se werklike grensoorskrydende lewens speel mee in hierdie film wat dit nog meer gedurf maak. In sy 1990 film **The sheltering sky** (gebaseer op die Paul Bowles-roman) word gender-rolle eweneens ondersoek wanneer 'n getroude paartjie met 'n vriend na Noord-Afrika vertrek. Die vrou (Debra Winger) het 'n verhouding met die vriend (Campbell Scott). Haar man, John Malkovich kry tifuskoors na sy besoek aan prostitute en sterf. Na sy dood is sy identiteitsloos en haar minnaar stel ook nie meer in haar belang nie. Die genderkommentaar is dat haar selfbeeld deur haar man bepaal word en dat sy hierom alleen waarde vir die minnaar het wanneer sy iemand anders se vrou is waarmee hy wederregtelik mag seks bedryf. Die vrou dwaal na haar man se dood in die woestyn. Hier ontmoet sy die Tuareg Belqassim en het 'n seksuele verhouding met hom. Die Amerikaners gestroop van hul kodes, word binne 'n vreemde gemeenskap blootgestel aan hul werklike aard. Die filmiese boodskap is dat beskawing sterk genderrolle aan mense toeken wat binne 'n onbekende (en "primitiewe") omgewing verval.

Die genoemde films sentreer rondom gender-politiek. Die sentrale boodskap fokus telkens op magsverhoudings wat implisiet in 'n bepaalde genderrol opgesluit is. Die oortreding daarvan - soos 'n verhouding - het 'n bepalende effek op die karakter wat die voorskrifte van 'n gemeenskap oortree. In **The sheltering sky** word hierdie politiek onderstreep deur die ironiese metakommentaar van die werklike skrywer Paul Bowles wat in 'n raamvertelling vir die vrou (vertolk deur Debra Winger) uitva oor wat sy bereik het met haar reis deur die woestyn en haar verhouding met die Arabier. Ook Woody Allen maak dikwels van hierdie kommentaar gebruik, veral in films waar hy die hoofrol vertolk wat ooreenkomste toon met sy werklike lewe. In sy laaste films het hy kritiek uitgespreek op die Amerikaanse media se aanval op hom na Mia Farrow se beskuldigings. In **Deconstructing Harry** (1998) speel 'n film-binne-'n-film af. Die kyker word telkemale gekonfronteer met die "werklikheid" en die filmiese vertolking daarvan. Hy gebruik sy familie en vriende as modelle in sy verhaal met hul reaksies daarop. Die karakter Harry, vertolk deur Allen, ervaar homself as buite fokus en hy bely dat hy nie meer weet wie hy is nie. Dit is gemaak na sy grensoorskrydende ervaring ('n verhouding met sy stiefdogter) en die film kan gelees word as 'n aweregse kommentaar op die Amerikaanse media-verguising.

Juis in die direkte aanbod (karakters speel immers hul verhoudinge voor die kamera uit) is die kyker veel meer bewus van genderpolitiek. Die geskiedenis van die filmkuns lewer dan ook

verslag van genderpolitiek. Vrouens was aanvanklik ikone of seksgodinne vir Hollywood. Privaatlebens is gemanipuleer ter wille van die beeld (Greta Garbo, Marilyn Monroe, om twee aanskoulike voorbeelde uit te sonder) teenoor vroue se vertolking van karakterrolle of uitlewing van private rolle. Anne Heche en Ellen Degeneres (**Ellen**, 'n Amerikaanse sepie) mag in die openbaar hul liefdesverhouding bely. Die karakter bely ook in die sepie haar voorkeur vir vroue, terwyl Heche se lesbiese persona ook nie in films verdoesel word nie.

Hoofstroom-films het veral in die negentigerjare openlik gay of biseksueel geword. Heteroseksuele akteurs vertolk selfs gay-rolle. **Midnight cowboy** (1969) wentel rondom 'n suggestie van homoseksualiteit. Waarskynlik is die krag van die film opgesluit in die subtile spanning wat opgesluit word in Jon Voigt en sy bisarre mede-akteur, Dustin Hoffman se interaksie.

In 1999 vervaardig Stanley Kubrick sy laaste rolprent met die akteurs Tom Cruise en Nicole Kidman in die hoofrolle. In die werklike lewe man en vrou en ook in die film **Eyes wide shut** waarin die magsverhoudinge van 'n seksuele verhouding tussen twee getroudes eksplisiet uitgebeeld word. Die media doen ook verslag van die implikasies wat dit op Cruise en Kidman se lewens had en die besondere intieme verhouding tussen hulle en Kubrick.

Dit is bykans asof hierdie film - soos **Deconstructing Harry** - ook grense tussen werklikheid en fiksie problematiseer. Wat is werklikheid en wat is fiksie? Hoe meer Allen sy eie lewe en probleme fiksionaliseer, des te meer word die ooreenkomste met die werklikheid duidelik.

In 'n parodiese film soos **The spy who shagged me** wat in 1999 uitgereik word, kom die genderverskuiwings tussen die sestiger- en negentigerjare na vore. Austin Powers is 'n lomp James Bond-figuur en sy interaksies met vroue is juis komies omdat hy nie aantreklik is nie. Moderne vroue sal ook nie die rol van die ondergeskikte vertolk nie. Elizabeth Hurley, wat die rol van 'n spioen vertolk, blyk 'n robot te wees. Alleen 'n robot kan nog soos 'n vrou in 'n James Bond-film onderdanig wees. Die film is 'n klaaglike kritiese mislukking en uiters banaal, maar in sy analise van genderrolle tersaaklik juis omdat die perspektief tussen die hede en verlede in skerp kontras staan.

Die oorspronklike James Bond-rolprente wat die *machismo* van Sean Connery as 007 uitgedra het, is net oppervlakkig beskou chauvinisties. James Bond, wat telkemale van een mooi vrou na 'n ander beweeg, kan feministies beskou gesien word as 'n misogynis. Tog dekonstrueer hierdie films so 'n uitspraak juis vanweë die parodiese aanslag. Sean Connery (en veral Roger Moore) is in hul vertolkings besig met selfparodie. Die verhaalgang is ooglopend gefokus op Bond se oorwinnings. 'n Spioen, telkens 'n mooi vrou, word deur die vyand gestuur om sy aandag af te trek. Al blyk hy bewus te wees van hierdie duplisiteit in haar, misbruik hy steeds die vrou - soos in **Goldfinger** (1964) - en beweeg voort op sy missie met 'n *licence to kill*. Dit blyk nie net 'n lisensie te wees om dood te maak nie, maar ook om sy seksuele begeertes eerste te stel. 'n Semiotiese analise van hierdie films, soos Umberto Eco uitwys in **The role of the reader**, volg inderdaad 'n spesifieke orde of roete. Dit is egter die parodiese aanslag, die oordrewe genderrolle wat 'n ander interpretasie na vore bring. James Bond herhaal telkemale dieselfde

patroon van opdrag - duplisiteit / mooi vrou / tydelike *cul de sac* / oorwinning.

The night porter van Liliana Cavani (1973) (met Dirk Bogarde en Charlotte Rampling) speel af in 'n Weense hotel in 1957. Die twee karakters, die nagportier en 'n ryk suksesvolle dirigent se vrou, ontmoet toevallig na die oorlog. Hier herspeel hulle die sadomasochistiese verhouding van die konsentrasiekamp toe sy 'n kind was en hy die wrede SS-offisier. Die film ondersoek 'n sadomasochistiese verhouding en die toegekende rolle binne so 'n kontrak.

Die twee karakters herhaal die vernedering en geweld van hul eertydse verhouding. Alleen die herhaling van die destruksie kan seksuele bevrediging en selfaanvaarding bring. In 'n onstellende toneel word 'n bottel selfs gebreek en bloed geëet nadat hy in die glasstukke trap. Die film wil benewens die genderkommentaar (met die man as gewelddenaar en die vrou as onderdanige) ook sinspeel op die geskiedenis as sou die Duitsers die sadiste wees met die Jode as masochiste. Deur ook die herontmoeting in Wenen te situeer, word geimpliseer dat die kyker 'n Freudiaanse analise van hierdie verhouding kan maak, soos in Nicolas Roeg se **Bad timing** (1980) (met Art Garfunkel en Theresa Russell) wat eweneens in Wenen afspeel.

Garfunkel is 'n psigoanalise en sy destruktiewe en sadomasochistiese verhouding met die vrou word vanuit 'n agterna-perspektief vertel deur middel van die *montage*-tegniek. Harvey Keitel is die speurder wat moet ondersoek instel na die selfmoordpoging van die vrou. Daar is duidelike kodes vir 'n Freudiaanse analise. Onder meer gee Garfunkel 'n lesing oor voyeurisme en sadisme en die Freudiaanse interpretasie daarvan. Die film wentel rondom die nosie van *kyk* en *afkyk* en dat sadisme (waaraan die psigoanalise ook skuldig is) te make het met 'n kind se te vroeë kennisname van die seksuele.

Die film is by uitstek voyeuristies - gedagtig aan die feit dat Russell die vrou is van die filmmaker Roeg wat besig is om 'n film te maak oor verobjektivering. Die psigoanalise in die film reduceer sy geliefde tot studiemateriaal voor die kyker wat voyeuristies meedoen. Wanneer die studiemateriaal via foto's op skerm in 'n donker saal oorgedra word, is die kyker die student en dus die slagoffer van Garfunkel se blik en interpretasie van die gegewe. Freud, aldus Garfunkel, is 'n sadis. Ook in **Bitter moon** (1992) van Roman Polanski gebruik die regisseur sy vrou in die hoofrol (Emmanuelle Seigner). In hierdie sadomasochistiese rolprent word die kyker eweneens die voyeur - soos die twee onskuldige slagoffers op hul wittebrood: Hugh Grant en Kristin Scott-Thomas - van 'n raamvertelling. Die man, Peter Coyote, verduidelik waarom hy in 'n rolstoel is aan die toehoorder, Grant wie se posisie gelyk is aan die van die kyker wat deur middel van terugflitse hierdie belydenis meemaak.

In die onafwendbare tragedie (die man vermoor sy vrou na 'n erotiese danstoneel tussen haar en die ander vrou) is die kyker, soos Grant, geskok oor die sadomasochistiese rolle wat telkens in hierdie verhouding omgekeer is. Aanvanklik was die man in beheer; ten slotte wanneer hy verlam is nadat sy hom in die hospitaal beseer het na 'n tref-en-trap-ongeluk, het sy die oorhand. Alleen deur die verhaal te vertel en haar (en homself) dood te maak, kan hierdie sadomasochistiese patroon verbreek word. Daar is telkens slim truuks wat die intellektuele kyker verder kan voer: die karakters ontmoet op 'n bus in die Rue de Derrida; die maan (die

bitter moon van die titel as 'n ironiese wittebrood) word herhaal in die skip se kajuitvensters.

As Oscar en Mimi speel die twee karakters 'n sadomasochistiese verhouding uit waarna Nigel luister. Fiona (waarskynlik uit jaloesie) raak betrokke by Mimi om haar man se aandag te trek. Die kyker is medepligtig deurdat daar ook geluister (en gekyk) word na die private obsessionele verhouding.

In die films van Federico Fellini word die lewe van die regisseur ook uitgespeel deur 'n akteur wat bykans sy ewebeeld is: Marcello Mastroianni. In *8 ½* (**Otto e mezzo**), 'n titel wat sinspeel op die films wat hy toe reeds voltooi het, word die interaksie tussen lewe en kuns ondersoek. Ook vertolk Mastroianni die rol van 'n *debonair* figuur wat telkens vrouens verobjektiveer in hierdie film van 1963. Fellini herhaal bykans obsessioneel - soos Woody Allen, Roman Polanski en Nicolas Roeg - telkens dieselfde tematiek. Selfs in die laaste Allen-film, **Celebrity** (1999) word hierdie spel herhaal met Kenneth Branagh as 'n vertolker van die neurotiese, babbelende Allen wat op soek is na 'n volmaakte verhouding. (Die tegniek van die filmmaker wat sy eie film betree, word ook by Hitchcock aangetref as 'n soort ironiese aanwysing dat die kyker besig is om 'n film te kyk van Hitchcock.)

Dit verklaar die filmmaker tot ekshibisionis en die kyker tot voyeur. Tog word dit nooit 'n banale blootlegging van die filmmaker se psige nie, omdat die tematiek gefiksionaliseer word. Daar is dikwels ook sprake van 'n Freudiaanse *herhalingsdwang* in die aanbod van dieselfde tema. Al die genoemde films ondersoek gender-identiteit wat gekoppel is aan 'n soeke na die self of 'n obsessionele verhouding. Die genoemde filmmakers skep distansie tussen die tema en die wyse waarop dit in filmtaal vertel word. Woody Alleen se **Deconstructing Harry** dekonstrueer hierdie gegewe op 'n oortuigende wyse deurdat vertelling afgewissel word met die gefiksionaliseerde weergawe in die film. Kykers se kennis van die moderne media en die internet word ook uitgebuit. Die gesofistikeerde kyker kan die verskillende intertekste herken ten einde die film se wisselwerking tussen realiteit en filmiese werklikheid te begryp.

Hitchcock se **Rear window** (1954) illustreer die voyeurisme van die filmkyker op 'n boeiende wyse en die meeste filmmakers het hierdie tegniek by hom geleer. Die hele film speel in 'n woonstelruimte af (behalwe vir een skoot na buite) en die man in 'n rystoel, James Stewart, is die waarnemer van 'n vermeende moord. Wat eers 'n spel was om sy vriendin (Grace Kelly) te boei, word 'n briljante spanningstegniek wat die kyker ook inlaat in die betreding van ander se private ruimtes.

Stewart is slegs tydelik verlam (hy het sy been gebreek) en daar moet dus ook 'n einde kom aan die voyeurisme, 'n ontoelaatbare en grensoorskrydende aksie, vir sowel die karakter as die filmkyker. Ten slotte breek hy sy ander been ('n straf van die filmmaker wat weet dit is verkeerd om ander mense af te loer?, spekulêr **Time Out**, 1997, p. 712).

Die afloerder kry egter 'n ander onaangename verrassing: Hitchcock se boodskap van selfmoord en gebroke lewens is bepaald 'n anti-klimaks vir die kyker wat 'n dramatiese moordonthulling verwag het. Kelly is alleen 'n medespeler en toehoorder vir Stewart en sy word in **Time Out** as

'n **Vogue**-model beskryf: beeldskoon, maar 'n leweloze pop.

Pulp fiction, Quentin Tarantino se kultusfilm van 1994, radikaliseer eweneens hierdie problematiek. John Travolta en Uma Thurman knoop intertekstuele relasies aan met hul eie films soos **Grease**, **Saturday night fever** en **Even cowgirls get the blues**. Hiermee konstateer die filmmaker, wat eweneens 'n rol in sy eie film vertolk, dat filmwerklikheid vir hom meer waarde het as die realiteit. Dit is egter 'n postmodernistiese rolprent wat gelees kan word as drie verhale met 'n proloog en epiloog; of as een vertelling waarin die eenheid of verhaalgang ondermyn word.

Dit is 'n film wat kommentaar lewer op geweld en die oppervlakkigheid van popkultuur. Alles is 'n blote representasie van leë tekens en die kyker word bewus gehou van die feit dat daar 'n film voor sig af speel. Die manlike en vroulike rolle is duidelik parodies. Die mans is gewelddenaars; die vroue verleidsters. Tog word die kyker herinner dat dit 'n rol is wat *vertolk* word.

Carol J. Clover se studie oor gender in die filmkuns, en meer spesifiek die rilm, ondersoek belangrike patrone. **Men, women and chainsaws** verskyn in 1992. Ook sy bespreek die voyeuristiese aard van die medium en sy verwys na Stephen King: "We all understand that eyes are the most vulnerable of our sensory organs, the most vulnerable of our facial accessories, and they are soft. Maybe that's the worst..." (p. 166).

Haar analise van die Britse rolprent **Peeping Tom**, die omstrede Michael Powell-film wat in 1960 verskyn het, sluit aan by die nosie van die Lacaniaanse *ek/oog*. Die film begin met 'n skoot van 'n pyl in kolskoot. (Op Engels natuurlik die bul-oog.) Die tweede skoot is van 'n oog wat stadig oopmaak en vrees of verwondering registreer. Die kyker word dus onmiddellik ingetrek in 'n film van waarneming, en meer spesifiek, obsessionele waarneming. Dit vertel die verhaal van 'n kameraman wat ook moordenaar is. Elke moord word opgeneem vir die kyker wat ook afloerder of "peeping tom" word. Die filmganger se posisie word dus gelykgestel aan die waarneming van die kameraman, wat as kind obsessioneel afgeneem is deur sy vader. Juis hierdie gelykstelling van kyker met moordenaar het tot groot opspraak gelei, ofskoon die film uit 'n kinematografiese perspektief belangrike kommentaar lewer op gender en waarneming.

Die film vertel van 'n man se oorwinning van weerlose vroue. Paradoksaal word sy eie broosheid ook ontmasker en die kyker word deur middel van terugflitse vertel van sy traumatiese jeug. Die boodskap is psigoanalities beskou dat die objek van voyeurisme self moet voyeur word. Ook in hierdie film is daar 'n psigoanalise wat aan die karakter (en dus ook aan die kyker) verduidelik dat skoptofilia wel genees kan word. Weliswaar nie deur herhaling nie, maar deur intensiewe terapie. Dit kan ook gelees word as 'n sydelingse kommentaar op die filmkuns as afwykend en per definisie voyeuristies. Die film speel ook in op Luis Buñuel se klassieke surrealistiese teks **Un chien Andalou** (1928) waarin die kyker onder meer sien hoe 'n oog gesny word. Kubrick se laaste rolprent neem eweneens die tema van voyeurisme tot sy uiterste konsekwensie in **Eyes wide shut** (1999) as die kyker ingeneem word in die slaapkamer van 'n man en vrou, en in die werklike lewe, die egpaar Cruise en Kidman. Die akteurs het die

betreding van hul privaatheid in die media onaanvaarbaar gevind (soos dat hul seksueel oningelig was totdat Kubrick as leermeester opgetree het) en selfs gedreig met lastersake. Waarskynlik net 'n verdere aanduiding dat die voyeuristiese aanslag geslaagd is.

Clover wys ook op die genderpolitiek van rillers en dat vrouens telkens die onderwerp van geweld is. In **Psycho** (1960) word die kyker ontstig deur die gewelddadige moord op Janet Leigh. En tereg merk Clover op dat nog nooit in filmgeskiedenis is 'n ster van Leigh se omvang voor die kyker se oë vernietig nie. Dit het 'n geweldige effek op filmkonvensies van Hollywood gehad (1992, p. 203). Hierna sou kykers nooit weer volledig die regisseur kon vertrou nie. Ook Pauline Kael wys in **Kiss Kiss Bang Bang** op die gewelddadige aanslag van manlike filmmakers en hoe dit in films uitgewerk word (1968, p. 12). In sogenaamde *slasher*-rolprente word daar ook 'n vrou, as hoogtepunt, teen die einde van die film geoffer.

In die rolprent **Silence of the lambs** (1991) vertolk Jody Foster die rol van 'n FBI-agent, Clarice Starling ('n manlik-gecodeerde naam) wat in staat is om eiehandig 'n uiters psigopatiese reeksmoordenaar vas te keer. Sy word uitgebeeld as bykans manlik en volledig beroepsgeoriënteerd. Die kyker maak ook toespelings uit die werklike lewe oor Jody Foster se vermeende lesbiese leefwyse wanneer hierdie film gekyk word en aanvaar dat sy in staat sal wees om binne die domein van die manlike wêreld te funksioneer en te oorwin.

Jonathan Demme se **Silence of the lambs** dekonstrueer die genderaanname van die kyker wat altyd 'n manlike polisieman het wat die (reeks)moordenaar sal vang. Die reeksmoordenaar van vroue en mans word nou deur 'n vrou met manlike kwaliteite oorwin. Die uitgestelde geweld van die rolprent en die gender-verplasing veroorsaak spanning in die kyker wat die titel van die film verbind aan 'n geïmpliseerde molestering in haar jeug. Dit word egter nooit volledig uitgespel nie en die hele film wentel rondom verplaasde of uitgestelde betekenis - *différance* in Derrida se terme. In die genre van die rillerfilm is die afwagting van die kyker dikwels ook alreeds 'n bydraende faktor tot die betekenis wat gegee word aan 'n onskuldige verwysing of verswyging. Op hierdie afwagting van sowel angs en genderkonstruksies speel **Silence of the lambs** in. Daar is selde dan ook *closure* in hierdie soort films en die kyker word geweld aangedoen op 'n psigiese vlak. As dit eweneens te make het met gender-verwarring soos in **The crying game** (Neil Jordan, 1993), dra dit by tot verdere onrus in die gemoed van die kyker.

Dieselfde geld **Your friends and neighbours** (1999) van Neil Labute, waarin genderkonvensies ontbloot word voor die voyeuristiese kyker se oë. Dit ontmasker vriendskappe as lojale verbintenisse tussen mense en die huwelik as 'n plek van vervulling. Die stereotipe rol van die vrou as objek van die man se begeerte, word hier aan die kaak gestel. Albei getroude vrouens van twee beste vriende maak beswaar teen hul mans se gesprekke in die bed. Die een vrou het 'n onsuksesvolle flirtasie met haar man se beste vriend, die akteur wat impotent is tydens hul eerste seksuele ontmoeting; die ander vrou straf haar vriend, die akteur, wat besig is om haar te verneuk met genoemde vrou, deur 'n verhouding aan te knoop met 'n lesbiese vrou, vertolk deur Nastassia Kinski.

Alles wentel rondom *misverstand*, naamlik dat die akteur 'n werklike verhouding met sy vriend

se vrou aangeknoop het. So verloor hy sy vriendin (wat by die lesbiese vrou intrek) en lei dit tot 'n skeiding tussen die getroude paar. Ironies genoeg begin sy 'n verhouding met die twee mans se gemeenskaplike vriend, 'n dokter wat sy vriende skok met 'n onthulling dat sy beste seksuele ervaring op skool was toe hy 'n seun (in groepsverkragting) anaal geopenetreer het.

Die film ontmasker heteroseksuele seks as veilig en gelukkig en vroue as gelukkige objekte van hul mans. Vrouens is aktiewe agente wat beswaar maak teen objektivering. Trouens, die vriendin van die akteur - wat 'n verhouding met die lesbiër aanknoop - bespreek seks op dieselfde kliniese en banale wyse as die mans wat hul eskapades aan mekaar in 'n sauna ('n moderne bieghok) bely.

Ten slotte is die vrou wat haar man verlaat, gelukkig by die gerepresenteerde gay-man en by implikasie signifieer dit dat 'n erkenning van 'n meer geskakeerde gender-konstruksie tot groter geluk en vervulling kan lei. Die akteur, 'n vrouejagter, is volledig ongelukkig en onvervuld in sy eindelose soektogte na nuwe vroue en oorwinnings. Maar dit is waarskynlik ook 'n illusie, weet die ingeligte kyker, wanneer hy selfs moet voorsorg tref teen Vigs wanneer hy by 'n vrou is. Ook kan dit dui op verhoudings of ervarings met mans.

Ook in die sensitiewe **Second skin**, 'n Spaanse rolprent van Andrés Vicente Gómez, word die komplekse seksuele verhouding tussen 'n getroude paar en 'n gay man uitgewerk. Die vrou is aanvanklik ontsteld wanneer sy besef haar man is biseksueel. Na sy dood - 'n rusie ontstaan tussen hom en die man, omdat hy onwillig is om sy gay-dimensie uit te leef - raak die vrou die minnaar van haar man se geliefde.

In **Men, women and chainsaws** beklemtoon Clover die genderkonstruksies van die filmkuns as spesifiek manlik gekodeer. Dat die manlike oog wat kyk ver-objektiveer is, blyk die uitgangspunt van hierdie studie te wees.

TOEPASSING:

Jacques Lacan se beginsels oor die vorming van die ego as 'n *proses van nabootsing*, soos hy dit beskryf in die **Écrits - a selection** (1966/1977), betrek vele komplekse psigoanalitiese prosesse.

Die ego word gekonstitueer deur die proses van nabootsing en die jong kind tydens die spieëlfase (h)erken homself as 'n aparte identiteit. Uit vrees vir die (simbolies) kastrerende vader, maak die kind sig los van die moeder. Die naam van die vader dui op die nee/naam van die vader (op Frans is *non/nom* sinonieme). Die ego word gekonstitueer deur nabootsing sodat dit in wese as 'n entiteit buite die self ervaar kan word. *Narcisisme*, *image* (beeld) en *ideaal* is sentrale konsepte in Lacaniaanse denke. Die belangrikste implikasie is dat identiteit *buite* die ego lê wat deur nabootsing gevorm word.

In nabootsing lê ook *méconnaissance* opgesluit en die self se belewenis van sigself as

brokstukke. Lacan onderskei tussen die verbeelde (*imaginaire*), simboliese (*symbolique*) en die reële (*réel*) wat deur die *sinthome* ('n begrip wat inspeel op *simptoom*, *Sint Thomas* en *saint*, oftewel heilige) verbind word. Die drie vlakke konstitueer betekenis, te wete die pre-linguistiese of verbeelde fase wat beweeg na die simboliese fase. Buite hierdie twee vlakke is die reële opgesluit wat volledig buite bereik is. Films aktiveer al drie hierdie fasette.

In die *knoop* (*knot*) van die psigose of neurose word die pre-linguistiese, simboliese en die reële saamgeknop. Die filmkyker herken dus dikwels 'n psigiese knoop in die optrede van 'n filmiese karakter waarmee geïdentifiseer word.

Die *analís* en die *analysand* se rolle is egter nie vir Lacan stabiel nie. Die kyker is nie noodwendig die analis nie, want die teks (in hierdie geval die film) kan die kyker manipuleer om tot 'n sekere konklusie te kom. Beide is egter *parlêtres* (pratende objekte) en die onbewuste moet gelees word as 'n sluiting tussen die twee. Lacan verwys ook na die *manqué à être* wat aan die basis van betekenisgewing lê, die gevoel dat iets ontbreek en hierom moet die ego altyd uitbeweeg en na sin soek *buite* sigself. Die ego egter is vasgevang in 'n doolhof van spieëls oftewel *méconnaissance*. Die ego voel sig vasgekeer in 'n konstruksie wat as bevreemdend ervaar word. Lacan se siening oor ego-formasie bevestig dan die sentrale uitgangspunt van hierdie studie dat gender 'n konstruksie is.

Die *ca parle* (die pratende Id) durf nie werklike begeerte uiter nie. Hierom word begeerte gerepresseer en dit gee aanleiding tot die skep van metafore en die eindelose proses van metaforiek. So gesien, kan films gelees word as uitvloeisels van die filmregisseur se onuitsprekbare begeerte wat beeldend voorgestel word en die kyker neem hierdie eindelose proses van signifikaasie waar. Die onbewuste is vir Lacan soos 'n taal gestruktureer en terselfdertyd ook die begeerte van die Ander. Die onbewuste is nie verborge in 'n omineuse kluis soos vir Freud nie, maar kenbaar in taal en transferensie.

Die uitgestelde betekenis of die wete dat alles om die onvolkome (*lack*) handel, aktiveer eweneens die proses van signifikaasie. Die sogenaamde *floating signifier* impliseer eweneens dat betekenis nooit vasgepen kan word nie. Die ego voel sig gealiëneerd, omdat die proses van identifikaasie een van vervreemding is. Tydens die spieëlfase herken die kind hom/haarself as 'n objek *buite* sigself. Lacan se doktorale proefskrif **Paranoid psychosis and its relations to the personality** (1932) bespreek die vorming van die objek en deur die proses van paranoia te ondersoek (telepatiese kommunikasie en vervolging), kan die stappe waardeur die ego gaan, duidelik gesien word.

Hierdie proses bepaal die optrede van die ego regdeur sy/haar bestaan en die gevoel van fragmentasie word nooit opgelos nie. Ook is die identifikaasie met die *Ideaal* (Ideale) tersaaklik: die ego identifiseer onbewustelik met sekere projeksies en standpunte binne die familie wat hy/sy as jong kind hoor. Dit word later uitgeleef op 'n onbewustelike vlak. Die ego is gestruktureer soos 'n taal, terwyl die ego verbeeld of nageboots is. Daarom manifesteer die onbewuste in talige vorme. Op 'n liggaamlike vlak kan die onbewuste sig letterlik laat geld deur byvoorbeeld 'n bepaalde simptoom of siektetoestand. As dit geanaliseer word, kan dit herlei

word na 'n bepaalde woord wat 'n manifestasie is van 'n bepaalde geestestoestand.

Die gerepresseeerde of verplaasde signifier moet oopgemaak word omdat dit die draer is van 'n bepaalde simptoom. In films dra sekere betekenaars universele boodskappe oor. Woorde is vir Lacan bykans konkrete objekte wat boodskappe van die onbewuste oordra en daarom het hy nooit sy sessies tot 50 minute beperk nie, maar eerder die pasiënt toegelaat om die assosiasies uit te brei. 'n Film is gewoonlik twee ure lank en die film wat langer as twee ure duur, maak dikwels ook meer assosiasies in die kyker oop.

Ook is onderbreking 'n belangrike faktor in Lacaniaanse terapie: dit wat diskontinu is, sal langer onthou word. In 'n film soos **Pulp fiction** onderbreek Tarantino die vloei van die verhaal. Dit is juis hierdie momente wat die kyker bybly. Ook die *montage*-tegniek in **Bad timing** agiteer die kyker wat lank na die bestudering van die film nooit sekere onderbreekte vinjette kan vergeet nie.

Diskontinuiteit maak gerepresseeerde inligting oop en Roeg werk op hierdie beginsel in sy psigoanalitiese rolprent **Bad timing**. Wat die kyker dus skryf oor enige film aktiveer altyd sowel die onbewuste as die komplekse konstellasie van die ego. Die ego word gevorm deur identifikasie en die vermoë om met ander ego's of ekke te identifiseer. Dit gebeur op 'n ingewikkelde wyse sodat die ego dikwels nie eens bewus is van die Ander se persona wat oorgeneem is nie. Die “ek” is nabootsings van ander ekke.

Die *image* is dus 'n konstruksie of nabootsing. Oor die komplekse prosesse van vervreemding en ego-konstruksies skryf Lacan uitgebreid in **The four fundamental concepts of psychoanalysis** wat oorspronklik in 1973 verskyn het as transkripsies van lesings deur Jacques-Alain Miller.

In die *essay* “The split between the eye and the gaze” betrek Lacan die **Wiederholungszwang** oftewel die begeerte tot repetisie wat aan die basis van Freudiaanse denke is. Die struktuur van die netwerk bepaal die herhaling. In gender-terme beteken dit dat struktuur of reëls van die gemeenskap ook die genderdiskoers of genderkonstruksie sal beïnvloed. Lacan beweer ook dat hierdie proses bykans soos met 'n lotery plaasvind: om lootjies te trek (*tirer au sort*) (Lacan, 1977, p. 67). As daar egter net een kaart in die pak is, kan daar net een getrek word.

Die onbewuste funksioneer met 'n “sense of impediment” op hortende, flitsende wyse of dit nou drome, *parapraxis* of 'n briljante insig is, beweer Lacan (1977, p. 25) Dieselfde geld films wat ook beelde of representasies is van innerlike konflik, geweld of die filmmaker se *synthome*.

Lacan vervolg: “Impediment, failure, split. In a spoken or written sentence something stumbles”. Hy verbind die onbewuste ook aan repetisie, soos Freud, en voeg hierby, dit wat die onbewuste ook ontken of verwerp (“refuse”, p. 43). *Wiederholen* is dan ook die mees komplekse aspek van die onbewuste se struktuur en is gekoppel aan trauma.

Lacan maak dit ook duidelik dat psigoanalise nie 'n wêreldbeskouing of filosofie is nie. Dit

pretendeer nie om 'n sleutel tot die geheime van die universum te wees nie. Dit het net een doelwit en dit is naamlik om die subjek terug te neem na sy signifiërende afhanklikheid. Die onbewuste is dan ook vir Lacan gestruktureer soos 'n taal en die begeerte van die Ander (Lacan, 1977, p. 77). Die split van die subjek, oftewel die *gespletenheid van die subjek* is sentraal in Lacaniaanse denke.

In die afdeling oor die *gaze* interpreteer Lacan die droom van die vader wat Freud behandel in sy *The interpretation of dreams* (1900). Die vader droom sy seun roep na hom, omdat hy verbrand. Wanneer die vader opstaan, is die kind reeds dood verbrand. Die filmiese voorstelling van die onbewuste dui vir Lacan op die gespletenheid in die subjek. Die *objet petit a* ('n konsep wat volgens Lacan onvertaalbaar is) kan as volg geïnterpreteer word: die *a* verwys na die *Autre* (Ander); die *petit a* (*klein a*) differensieer die objek van die *groot A*. Dit is vir hom 'n algebraïese teken.

Agentskap ("acting upon") verwys na die verwantskap tussen die ego, id en superego, terwyl die *le semblable* ("counterpart") verwys na die ego se soeke na identiteit buite sigself. In die sogenaamde spieëlfase word hierdie aspek geartikuleer. *Désir* (begeerte) verwys na méér as begeerte of wensvervulling. Dit is vir Lacan eerder die krag wat alles beheer en reguleer. (Dit is dus meer as die Duitse *Wunsch* of wens wat 'n individuele begeerte artikuleer.) In die vertalingsnota word dit soos volg opgesom: "Desire (fundamentally in the singular) is a perpetual effect of symbolic articulation. It is not an appetite: it is essentially excentric and insatiable" (Lacan, 1977, p. 278). Hierom word dit nie gekoppel aan die objek wat dit behoort te behaag nie, maar eerder aan die objek wat dit veroorsaak.

Die *pulsion* (*Trieb*, "drive") is vir Lacan psigies, terwyl die instink (*Instink*) biologiese konnotasies dra. Vir Lacan het hierdie belangrike onderskeiding vaag geraak in die Engelse vertalings van Freud. Juis omdat Lacan Freud simbolies-linguisties vertaal, is hierdie onderskeiding van kardinale belang.

Die *énoncé* (stelling) is die woorde wat geuiter word en *énonciation* is die proses van uitering. *Imaginaire, symbolique, réel* (die verbeelde, simboliese en reële). Die verbeelde (*imaginaire*) is die *imago* of die self wat geformeer word in die sogenaamde spieëlfase. Die simboliese is nie ikonies nie, maar betekenaars wat alleen betekenis verkry binne 'n bepaalde konteks. Die simboliese bepaal ook die optrede en orde van die subjek. Daar is voortdurende spanning tussen die ego en sy "images" of verbeeldings.

Die derde vlak, die sogenaamde reële, verbind die simboliese en die verbeelde. Dit staan vir dit wat nog simbolies nog verbeeld is. Dit staan ook volledig buite analitiese denke of spraak. Hierdie aspek moet nie met die werklikheid verwar word nie. Werklikheid is vir die subjek van begeerte ('n proses) in iedere geval net fantasmagories (Lacan, 1977, p. 280).

Jouissance is ondefinieerbare begeerte, meer as die Freudiaanse prinsipe van plesier, dit wat die psige begeer: 'n punt van geen spanning. *Jouissance* oorskry selfs hierdie wet; dit is verby begeerte en dus ondefinieerbaar. Dit kan ook gelees word as 'n manifestasie van die onbewuste.

Manque-à-être (want-to-be), is 'n skepping of neologisme van Lacan. *Leurre* ("lure") dui op die Engelse begrip vir "enticement" en "bait". Die term is verbind met *méconnaissance*, oftewel die onvermoë om te kan herken of 'n verkeerde waarneming. Die naam van die vader (*nom-du-père*) verwys nie na die werklike of verbeelde vader nie, maar na die simboliese vader.

Ellie Ragland bespreek in **Essays on the pleasures of death - From Freud to Lacan** (1995) die retorika van die onbewuste wat volgens Lacan duidelike matematiese verbintenisse aangaan (p. 198). In die afdeling "The paternal metaphor" wys Ragland op die ingewikkelde formasie van die verbeelde, simboliese en reële vlakke.

Met taal betree die kind die domein van gespeletheid. Taal word aangeleer juis deur die drie samehangende, dog nie- ooreenstemmende vlakke: Klanke wat geassosieer word met woorde en 'n eienaam (die simboliese vlak); identifikasies wat die liggaam konstitueer (die verbeelde vlak); en die gevolg van verlies in die mate wat dit 'n merk laat op die biologiese organisme (die reële vlak).

"The libidinal qualities", skryf Ragland op p. 182, "produced by the gaze, the voice, and so on, are repressed as 'objects' that give rise to unary signifiers marked by a primary *jouissance* - an attachment to reminiscences of oneness. These signifiers bind the outer world to a seemingly 'inner' void in one single stroke. This minimal Borromean structuring of a signifying chain constitutes what we call 'mind' in a series of triadic units. And since one of these units - the real - infers constant loss, which, in turn, produces anxiety, *people use language to seek the emotional comfort of closing out the real*" (kursivering van my).

Lacan verduidelik die taal van die onredelike of die irrasionele. Hy karteer by uitstek die *struktuur van die onbewuste*. So beskou sal filmtaal die onbewuste van die regisseur verraa. In 'n film soos **Tea with Mussolini** (1999) bely Franco Zeffereilli sy pynlike jeug as 'n buite-egtelike kind. Die film aktiveer die *nom-du-père* as 'n roekelose vader wat die kind afgee aan 'n ouer vrou om hom groot te maak, omdat sy eie moeder na Frankryk vertrek het en sy vrou nie bereid is om die *bastardo* aan te neem nie. Dis 'n self-analise van 'n filmmaker se desillusie met die vader se gesag en die ontydige vertrek van die moeder. Die film verwys psigoanalities na 'n gefnuikte verhouding met 'n ouer vrou - vertolk deur Cher - en verskaf sleutels vir ander Zeffereilli-films en die outeur se homoseksualiteit.

Ook is die film 'n illustrasie van Lacaniaanse self-ontdekking. Indien die proses van selfontdekking van die verbeelde na die simboliese fase versteur word, het dit 'n versteuring tot gevolg. Dit bly dan die *letter in die onbewuste* of die wond wat dan deur (film)taal weggeweerd moet word.

Hierteenoor is 'n outeurrolprent soos **Cookie's fortune** (1999) van Robert Altman 'n blote paradiese spel met die sogenaamde tradisie van die "Deep South". Die film mis 'n werklike verkenning van die onbewuste of die *nom-du-père* as 'n representasie van letters uit die onbewuste soos wat 'n mens by 'n ouer filmmaker sou verwag. (Slavoj Zizek verduidelik die

naam-van-die-vader as die dooie simboliese vader of die vader van dooie letters in Ragland, 1995, p. 215).

In die Seminar R.S.I. beskryf Lacan die *torus*-konsep (0) wat soos 'n doughnut of 'n motorband lyk ten einde die onbewuste voor te stel. Ragland skryf: "Lacan found this figure important in his efforts to redirect thinking about the Freudian unconscious toward the idea of a real hole in being and body that places space both inside and outside a person, collapsing inside and outside into an extimate object *a* that is the subject. That is, the void in language, being, and body forms a torus where inside and outside define two voids - an internal and external one - that points to something real in form itself" (1995, p. 199). Dit wat ons dan waarneem as 'n sirkel of gat word veroorsaak deur 'n *ab-sens* wat bepalend is.

Reeds in die Seminar I verduidelik Lacan die belang van die oog om gereduseer te word tot die *gaze*: "In order to reduce us for a moment to being only an eye, we had to put ourselves in the shoes of the scientist who can decree that he is just an eye, and can put a notice on the door - *Do not disturb the experimenter*. In life, things are entirely different, because we aren't an eye. So, this eye, what does it mean? It means that, in the relation of the imaginary and the real, and in the constitution of the world such as results from it, everything depends on the position of the subject. And the position of the subject - you should know, I've been repeating it for long enough - is essentially characterized by its place in the symbolic world, in other words in the world of speech. Whether he has the right to, or is prohibited from, calling himself *Pedro* hangs on this place. Depending on what is the case, he is within the field of the cone or he isn't" (in Ragland, 1995, p. 203).

Freud se *Ichspaltung* word by Lacan die gesplete ego. Die *ich* is vir Lacan die *je/moi parlêtre* en die Freudiaanse *es* die *ca* of *jouissance*. Die *objet a* is die oorsaak van die begeerte waarvan sowel die funksie as die oorsaak volledig onbewus en dus on-bekend is. Soos Ragland tereg argumenteer: "The *moi* symbolizes the uniqueness of each person's narcissism (or identity). And even though the person is unaware of the fictional (identificatory and linguistic) nature of his own 'personality' composition, the relation of 'being' (or unbeing) to the *ca* or *jouissance* is palpable" (1995, p.7). Hierdie stelling is tersaaklik vir die siening dat gender 'n konstruksie is. Sy argumenteer ook in die afdeling "The paternal metaphor" dat gender-identiteit mites noodsaaklik is vir die sosiale rolle in ons seksuele maskerade. Ook word normatiewe maskerade oopgemaak ("unveiled") sodat die effek van die Oedipale struktuur openbaar word. Begeerte is gestruktureer in Lacaniaanse terme (1995, p. 225).

Dit sal dan uiteraard ook 'n effek hê op die waarneming van die *moi*. (In die volgende hoofstuk *Gender in pulpfiksie versus metafiksie* word die genderkonstruksies in spesifiek vroulike fiksie behandel.) Die ego is 'n *semblance* van 'n identiteit wat ons beskerm teen die pynlike ontnugtering wat in die *real* opgesluit is. Hierdie insig van Lacan is uiters tersaaklik vir films wat spesifiek funksioneer rondom illusies en die verbreking daarvan. Ragland wys dan ook daarop dat in gemeenskappe word hierdie aspek gemitologiseer as die hel of purgatorium: "Encounters with the real - be it the loss of a beloved, of a cherished myth, or of the place in which one lives - bring one face to face with the void, shattering, or at least shaking, illusions of

unity and oneness in one's ego universe" (*Essays on the pleasures of death*, 1995, p. 31).

Die ego is die pratende onbewuste. Dit is alleen die nabootsing van ander ego's wat reeds van jongs af geyk word deur ouers en familie se opmerkings oor ooreenkomste met bestaande familieleden. Ook dit benadruk die gespletenheid van die ek.

Die ego kan nooit in die domein van die Ander beweeg nie. Hierom is die Ander ook 'n representasie van die onbewuste. "Both language and narcissistic identifications *are* defenses that protect humans from the fear of castration, and from the knowledge that an Other speaks them" voer Ragland tereg aan (1995, p. 35). Narcissisme is ook tersaaklik vir die verstaan van Freudiaanse *Besetzung* oftewel *investissement/cathexis*. Begeerte word op objekte of mense verplaas sodat daar selfs verwys kan word na psigiese investering.

Dit weer is gekoppel aan die eerste ervarings wat Lacan die *snit* van die moeder noem. Ragland beskryf dit soos volg: "The earliest imagos of the body - those of disintegration, dismemberment, and bursting - point to aggressive intentions, that are, in fact, real frustrations that arise as responses to the losses Lacan calls the experience of the cut. Such aggressiveness later reappears in child's play, dreams, painting, sado-masochistic crimes, perversions, psychotic hallucinations, and so on" (1995, p. 34).

Hierdie gevoel van magteloosheid word weer her-beleef tydens traumatiese of enige grensoorskrydende ervarings. Intellektuele filmmakers soos Polanski (in *Bitter moon* ontmoet die man sy geliefde in die Rue de Derrida) en Bertolucci speel in op hierdie signifikaasie-beginsels of anders gesien sou 'n mens kon aanvoer dat hul films *sekere* strukture aktiveer.

Die kyker van 'n film word blootgestel aan 'n simulatie van die onbewuste wat voor sig afspeel. Die fantasmagoriese netwerk van die onbewuste word konkreet vergestalt in beelde en 'n verhaal. Die kyker beleef die manifestasie van die filmmaker se onbewuste. By 'n filmmaker soos Polanski kan die kyker nooit die paranoia in sy karakters of verhaallyn miskyk nie; 'n manifestasie van sy eie komplekse verhouding met die gereg ná die aanklag dat hy 'n minderjarige meisie in Amerika gemolesteer het en dus ook nooit kon terugkeer nie. Deur middel van sy films herbesoek hy die onbewuste van geweld, vervolging en verraad.

Elke persoon het dan 'n komplekse verhouding met 'n signifiant en 'n filmmaker wat dieselfde teken aanspreek in sy films aktiveer *jouissance*. Die ego daarenteen is beperk en uitgelewer aan die formele beperkinge van die gemeenskap wat dikwels lei tot 'n kontradiksie tussen die onbewuste en die ego.

Sommige filmmakers heraktiveer dieselfde temas wat Lacaniaans gesien, die posisie van neurose is omdat dieselfde mislukkinge of pyn herspeel word sodat die onbewuste as't ware vasgeketting bly aan die dooie tekens van die verlede in plaas daarvan om die plesier in die hede te aktiveer (Ragland, 1995, p. 45). Die proses word getipeer as 'n *gevroesde narcissisme* wat by Freud gekoppel word aan die sogenaamde *herhalingsdwang*.

Dit is volgens Lacan egter onmoontlik om pynlike patrone te breek omdat dit gekoppel is aan onbewuste identifikasies en fantasie. Die begeerte van die analis (*le désir de l'analyste* wat op Frans letterlik beteken die begeerte tot die analis en die analis se begeerte) word hieruit ontwerp. Die analis moet die pyn van die analysand naboots. Ragland skryf: "For the analyst is enjoined to simulate the suffering underlying the analysand's unstated, even unconstituted, desire. The analyst takes the position of semblant, simulating sorrows too deep for the patient to speak, revealing a place of empty despair and the silence of *jouissance* behind any question of desire" (1995, p. 101). Hier maak die analysand dan kontak met die *real*, vervreemde *jouissance* wat beveg word deur mite, fantasie of fiksie. Die filmmaker konfronteer dus die kyker met hierdie proses van vervreemding of die *jouissance* wat gekoppel is aan eie fantasie of mite. Hierom spreek films kykers aan sonder dat dit rasioneel begryp kan word. Die film aktiveer die verlies as die bepalende teken van die onbewuste en die film representeer hierdie verlies waaraan almal partisipeer. Die syn van die self (*m'être*) moet telkens gemeet word aan die meester-diskoers van die simboliese orde wat alles bepaal. Die *void* of leegte bepaal dat *jouissance* altyd in taal sal inbeweeg. Dit kan sowel ekstase as pyn verskaf. Hierdie proses is dan verantwoordelik vir uitinge soos ekstase, depressie, woede, wanhoop. Ragland skryf: "It opens onto the impossible real which never ceases to write itself in the object *a* (*das Ding*) that seeks to fill up the void (*vide*) of loss" (1995, p. 110). Daar kan nooit finaliteit wees nie. Deur hierdie proses is daar telkemale 'n afbraak van bestendighede.

Die *real* of waarheid word gerepresseer: "Only when repression is lifted does an object *a* fall out of fantasy, allowing one to confront unconscious desire in terms of lethal *jouissance* that blocks it" (Ragland, 1995, p. 112). Juis omdat films binne 'n donker filmhuis die prosesse van die onbewuste simuleer, word kykers dan blootgestel aan hul repressie. 'n Hewige reaksie op 'n film dui dan op die opheffing van 'n pynlike blokkasie. Lacan interpreteer die Freudiaanse beginsel van *beyond the pleasure principle* op 'n oortuigende nuwe wyse deur dit te koppel aan *jouissance* wat dikwels verantwoordelik is vir 'n blokkasie of repressie.

Begeerte is dus in 'n dialektiese proses afhanklik van 'n komplekse sisteem.

Hoofstuk 8

BIBLIOGRAFIE

- Clover, Carol, J.: **Men, women and chainsaws - Gender in modern horror film**. British Film Institute, Londen. 1992.
- Eco, Umberto: **The role of the reader**. Indiana University Press, Bloomington. 1979.
- Freud, Sigmund: **The interpretation of dreams**. Vertaal deur James Strachey. Penguin, Onden. 1900/1976.
- Kael, Pauline: **Kiss Kiss Bang Bang**. Marion Boyars Publishers, Londen. 1968.
- Lacan, Jacques: **Écrits**. Vertaal deur Alan Sheridan. Tavistock, Londen. 1966/1977.
Paranoid psychosis and its relations to the personality. (De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité). Doktorale proefskrif, Sorbonne. Le Francois, Parys. 1932.
The four fundamental concepts of psycho-analysis. Vertaal deur Alan Sheridan. Penguin, Londen. 1973/1977.
- Leader, Darian: **Why do women write more letters than they post?** Faber and Faber, Londen. 1996.
- Metz, Christian: **A semiotics of the cinema - Film language**. Oxford University Press, New York. 1974.
- Monaco, James: **How to read a film. The art, technology, language, history, and theory of film and media**. Oxford University Press, New York. 1981.
- Pym, John (red.): **Time out**. Film guide. Penguin, Londen. 1997.
- Ragland, Ellie: **Essays on the pleasures of death. From Freud to Lacan**. Routledge, New York. 1995.

Films

- Bad timing**. Nicolas Roeg, 1980. Brittanje.
- Belle de jour**. Luis Buñuel, 1967. Frankryk/Italië.
- Bitter moon**. Roman Polanski, 1992. Frankryk/Brittanje.
- Celebrity**. Woody Allen, 1999. VSA.
- Come back to the 5 & Dime Jimmy Dean, Jimmy Dean**. Robert Altman, 1982. VSA.
- Cookie's fortune**. Robert Altman, 1999. VSA.
- Deconstructing Harry**. Woody Allen, 1998. VSA.
- 8 ½ (Otto e mezzo)**. Federico Fellini, 1963. Italië.
- Even cowgirls get the blues**. Gus van Sant, 1993. VSA.
- Eyes wide shut**. Stanley Kubrick, 1999. VSA.
- Giant**. George Stevens, 1956. VSA.
- Goldfinger**. Guy Hamilton, 1964. Brittanje.

Grease. Randall Kleiser, 1978. VSA.
Husbands and Wives. Woody Allen, 1992. VSA.
Last tango in Paris. Bernardo Bertolucci, 1972. Italië/Frankryk.
Les biches (The does). Claude Chabrol, 1968. Frankryk.
Midnight cowboy. John Schlesinger, 1969. VSA.
Peeping Tom. Michael Powell, 1960. Brittanje.
Psycho. Alfred Hitchcock, 1960. VSA.
Pulp fiction. Quentin Tarantino, 1994. VSA.
Rear window. Alfred Hitchcock, 1954.
Saturday night fever. John Badham, 1977. VSA.
Second skin. (Secundo piel). Andrés Vicente Gómez, 2000. Spanje.
Silence of the lambs. Jonathan Demme, 1991. VSA.
The crying came. Neil Jordan, 1993. Brittanje.
Tea with Mussolini. Franco Zefferelli, 1999. Italië.
The night porter. Liliana Cavani, 1973. Italië.
The sheltering sky. Bernardo Bertolucci, 1990. Brittanje/Italië.
The spy who shagged me. Mike Meyers, 1999. Brittanje.
Tie me up! Tie me down! (Atame!) Pedro Almodóvar, 1989. Spanje.
Thelma & Louise. Ridley Scott, 1991. VSA.
Un chien Andalou. Luis Buñuel, 1928. Spanje.
Your friends and neighbours. Neil Labute, 1999. VSA.
Zelig. Woody Allen, 1983. VSA.

Hoofstuk 9

GENDER IN PULPFIKSIE VERSUS METAFIKSIE

Uit Perskor-uitgewery se voorskrifte vir die sogenaamde hygroman, geskryf deur Cecilia Britz, is dit duidelik dat gender-stereotipes steeds bestaan. Die redes wat verskaf word waarom liefdesverhale gelees word, is ontvlugting, ontspanning en 'n behoefte aan persoonlike ruimte. Die vier belangrike elemente van 'n liefdesverhaal is:

'n gelukkige einde;

'n stadig ontwikkelende, maar volgehoue liefdesverhouding tussen held en heldin;

'n bietjie détail oor hoofkarakters nadat hulle bymekaar uitgekom het en

liefdestonele met 'n sekere mate van eksplisiete seksuele beskrywing.

Hieruit kan daar alreeds 'n gender-aanwysing gelees word van konvensionele patrone waar die androsentriese as die maatstaf geneem word. Ook word daar duidelik vir die voornemende skrywer gesê dat die volgende elemente nie mag voorkom nie:

verkragting;

'n ongelukkige einde;

fisieke mishandeling;

promiskuiteit;

'n wrede held en

'n patetiese held.

Veral onder die afdeling “Karakterisering” word daar spesifieke aanwysings gegee wat 'n gender-stereotiep bevestig en die vraag ontstaan vanselfsprekend: perpetueer liefdesverhale hierdie stereotipes of is dit werklik die rolle wat vroue wil vertolk, naamlik om 'n slagoffer te wees?

Die volgende eise word aan die heldin gestel: “Sy is intelligent, het 'n sin vir humor en is onafhanklik. Haar vermoëns, talente en beroep weerspieël dié eienskappe. Die heldin is in staat om die held teen te gaan, hom 'sag' te maak en hom te wys hoe om iemand lief te hê. Sy wil begeer en liefgehê word deur 'n sterk, manlike held. Hoewel die heldin haar nie vereenselwig met tipiese 'vroulike' take nie, is sy buitengewoon beeldskoon. Sy is gewoonlik onbewus van haar skoonheid en straal 'n kinderlike - maar nie noodwendig naïewe nie - onskuld uit.

Sy is 'maagdelik', maar tog ervaar die leser (en die held) haar as 'n toonbeeld van 'n vrou op die punt om haar seksualiteit te ontdek. Sy kan selfs geskei wees - solank sy nie seksueel 'ervare' is nie. Al is sy in baie opsigte 'n man se gelyke, is sy boonop goedgehartig, vriendelik en het sy

deernis vir ander” (Britz, p. 2).

Daar word 'n verdere gender-stereotiep bevestig met die beskrywing van die held: “Die held moet gekenmerk word deur beskrywings van sy 'aanskoulike manlikheid'. Sy hele wese (liggaam, gesig en gedrag) straal dit uit. Eienskappe wat die held beskryf soos ferm, hoekig en donker, word gewoonlik getemper deur 'n eienskap wat sagtheid of verborge, weerlose manlikheid weerspieël.

Hy is intelligent, sterk, teer en het 'n sin vir humor. Hy moet nie noodwendig 'n interessante lewensmaat wees nie, maar iemand wat die heldin sal liefhê, vir haar sal sorg en wat boweal 'n intuitiewe aanvoeling vir haar behoeftes sal hê. Sy beroep bekleë hom met 'n voldoende mate van mag.

Die held se aanvanklike onverskilligheid word gewoonlik verklaar deur 'n vorige mislukte verhouding, of 'n ander pynlike ervaring. Sy seksuele ervaring en (soms) promiskuiteit word verskoon deur die feit dat hy ná 'n mislukte verhouding nie weer lief was vir iemand nie. Dit word nooit toegedig aan 'n gebrek aan respek vir vroue nie, maar aan sy viriliteit en vrees vir emosionele betrokkenheid. Wanneer die heldin sy voete onder hom uitslaan, is hy natuurlik van sy promiskuiteit genees.

Hoewel hy nie fisiek gewelddadig raak nie, is emosionele afpersing en 'n kortaf onverskilligheid teenoor die heldin in orde, maar nie 'n voorvereiste nie. Die held moet sy diepste gevoelens en liefde vir die heldin erken en die oomblik van emosionele *bonding* (sic!) tussen die minnaars is baie belangrik”.

Hierdie uitspraak is gelaai met androsentriese bevoorregting. Dit verskoon manlike onemosionaliteit en onverskilligheid en perpetueer as't ware ongevoeligheid. Meer nog: die man mag seksueel aktief en selfs promisku wees; hierteenoor word daar van die vrou verwag om kuis en sagsinnig te wees.

Liefdesromans skep 'n soort stereotiepe mite van “verhulling” en onwerklikheid. Werklike of outentieke emosies bestaan nie binne hierdie formule-agtige literatuur nie. Tog is dit die basis vir alle vrouefiksies wat oor intieme ervarings skryf, omdat die leuens “onthul” word. In die Perskor-aanwysings word die vereistes vir liefdestonele soos volg geformuleer: “Lesers wil eerder die emosionele reaksies van die held en heldin in liefdestonele ervaar as 'n grafiese en gedetailleerde weergawe van die seksdaad. Die seks in liefdestonele moet dus altyd gekenmerk word deur 'n onderliggende teerheid en sorgsaamheid wat vir vroue 'n baie prikkelende ervaring is” (p. 3).

Daar word dus net gesuggereer en nie werklik gewys nie en daar word duidelik verwag van die voornemende skrywer om *nie* kru, blatant of eksplisiet te wees nie. “Die tegniek van uitgestelde vervulling van die onafgebroke begeerte is baie belangrik”. 'n Eis wat in wese die hele populêre, wasige aard van die liefdesverhaal beklemtoon, 'n verhaal waar dit gaan om die onwerklike en die onrealistiese ervaring wat die huisvrou of iemand wat aan hierdie stereotipes (wil) glo, sal

behaag. Daarom die eis vir die romantiese inkleding wat vanselfsprekend sado-masochisme, verkragting, gang-bangs, masturbasie en gay-seks uitsluit.

“Die seksdaad is altyd 'behoudend’“, word daar geskryf,”en vind net plaas wanneer daar 'n definitiewe emosionele verbintenis tussen die hoofkarakters is. Hulle misverstande moet verkieslik deur gesprekvoering uit die weg geruim word en nie deur seksuele kontak nie. Voorts is buite-egtelike verhoudings, 'bedhopping' en verhoudings oor die kleurgrens nie aanvaarbaar nie” (p. 3).

Die voorskrifte of aanwysings is dus ook moralisties en die voornemende skrywer word ook gemaan om nie seks op elke bladsy “aan te plak” nie en seks, of die begeerte daarna, moet met omsigtigheid hanteer word. Waarskynlik het die uitstel van die seksuele te make met romantisering (hierom word die soort tekste as *romance* benoem in Engels), omdat die realiteit van die fisieke aanraking dikwels met ontnugtering gepaardgaan.

Dat daar wel bewustelike eise gestel word aan die voornemende skrywer, blyk uit die volgende: “Die liefdesverhaal is verwant aan die mite of sprokie en vanweë die herhalende, stereotiperende en onrealistiese aard.” Daarom, waarskynlik, ook 'n afwysing van 'n teks wat feministies of grensoorskrydend is.

Dit is ook tersaaklik om die liefdesverhaal se voorskrifte teenoor die Ian Fleming se **James Bond**-karakter te plaas. In die James Bond-verhale - soos **Dr No**, **Goldfinger** - en rolprente vind daar 'n inversie van die voorskrifte van die liefdesverhaal plaas. Alles wat nie in die vroue-liefdesverhaal toelaatbaar is nie, is vir die agent, James Bond aanvaarbaar met sy *licence to kill*. Hierom die kode 00 vooraan sy naam.

Die beretta is dan ook Freudiaans beskou, 'n verplaasde fallus en Bond (ironies genoeg) het nooit intense of emosionele verbintenisse met sy vrouekarakters nie. Hy gebruik hulle gewoon ten einde inligting te bekom of vir sy kortstondige fisieke plesier. Emosionaliteit word as 'n swaakteit in sy persoonlikheid gesien en in sy Jaguar (met verskeie spesiale effekte) is hy telkens in staat om enige probleem op te los.

Soos wat die seksuele kontak in die liefdesverhaal uitgestel moet word ten einde die leesplezier te verleng, word die spanning in die sogenaamde *thriller* bewerkstellig deur die konfrontasie met die opposisie (dikwels 'n Russiese spioen of ondergrawer van Westerse waardes of 'n persoon met paranoïese persoonlikheid wat die wêreld wil regeer) so lank moontlik uit te stel. Veral die films van Harry Saltzman en Albert R. Broccoli het die gender-stereotipes besonder goed uitgebuit deur sogenaamde Bond-meisies in hul aanskoulike lyflikheid te gebruik. Ook die seksuele tonele is dikwels op die rand van die pornografiese en daar is telkens eksplisiete seksuele verwysings ten einde die spanning te verlig. Ook naamgewing - *Pussy Galore* of *Ms Good Night* - onderstreep die fisieke dimensie.

Waar Sean Connery ernstig was in sy vertolking van die karakter James Bond, gee veral Roger Moore 'n parodiese weergawe van hierdie karakter. So gelees, word die kodes van *machismo*

doelbewus ondermyn en die gendervoorskrifte gekritiseer. Timothy Dalton was waarskynlik onsuksesvol as Bond, omdat hy sy emosies vooropgestel het, wat dit vir die Bond-aanhanger onaanvaarbaar gemaak het.

In **Live and let die** met Roger Moore en Jane Seymour, word die Tarot onder meer gebruik om die verhaalgang mee te illustreer. Dit speel af op die eiland San Monique en Seymour gee raad deur middel van die Tarot aan die Bose wat Moore moet oorwin. Dit gaan hier om voedoe en verskeie borse magte wat hy deur middel van die kaarte moet probeer begryp. Op 'n humoristiese wyse gebruik hy eweneens die Tarot - 'n vals pak met net die kaart van die minnaars - om die vrou mee te verlei. Sou sy die kaart van die minnaars trek, moet sy met hom slaap. Dit is dan presies die kaart wat sy kies.

In Jerry Palmer se **Thrillers - Genesis and structure of a popular genre** (1978) word die genese van dié *genre* ondersoek. Palmer verwys na paranoia as 'n belangrike element van hierdie *genre* in die afdeling "Competition and conspiracy: Paranoia as ideology". Aksie beteken alles vir hierdie soort held en as daar niks gebeur nie, is hierdie held (soos James Bond) volledig identiteitsloos. Palmer verwys dan ook na die belangrike passasie in **From Russia, with love**:

The blueberry arms of the soft life had Bond round the neck and they were slowly strangling him. He was a man of war and when, for a long period, there was no war, his spirit went into decline.

In his particular line of business, peace had reigned for nearly a year. And peace is killing him.

At 7.30 on the morning of Thursday, August 12th, Bond awoke in his comfortable flat in the plane-tree'd square off the King's Road and was disgusted to find that he was thoroughly bored with the prospect of the day ahead. Just as, in at least one religion, accidie is the first of the cardinal sins, so boredom, and particularly the incredible circumstance of waking up bored, was the only vice Bond utterly condemned (Palmer, 1978, p. 85).

Dieselfde geld Sherlock Holmes in **Wisteria Lodge**, argumenteer Palmer verderaan:

My dear Watson, you know how bored I have been since we locked up Colonel Carruthers. My mind is like a racing engine, tearing itself to pieces because it is not connected up with the work for which it is built. Life is commonplace, the papers are sterile; audacity and romance seem to have passed for ever from the criminal world.

Die James Bond-verhaal funksioneer rondom binêre opposisies en Umberto Eco in "*James*

Bond: une combinatoire narrative” het die volgende opposisies uitgewerk: opposisies van karakters soos held/skurk; held/vrou - opposisies van waardes soos geldmag/idealisme; programmering/risiko. Bond is dan by uitstek in staat om telkens te kan improviseer binne 'n moeilike situasie, soos Palmer aantoon (1978, p. 7). Bond steek 'n sigaret aan en glip die pakkie in sy bo-sak wat uiteindelik verhoed dat 'n koeël hom tref. Hy maak asof hy dood is en vind dan 'n mes digby sy baggasie wat hom uit hierdie netelige situasie red. Hy dra dus altyd 'n “bag of tricks” met hom saam wat wys op die gevare wat as't ware voorsien of geprogrammeer is.

Ook sy vyand het hul stel planne wat daarop ingestel is om Bond s'n te neutraliseer. Wat wel tersaaklik is, is dat Bond telkens staatmaak op vorige missies waarop hy dan improviseer binne 'n moeilike of dreigende situasie.

Palmer (1978, p.14) meen egter dat Eco se klassifikasie nie voldoende is nie. Hy verwys na die *amateur/professioneel/burokraat* as 'n handiger sisteem.

Volgens Palmer is die amateur en burokraat nie in staat om uit ervaring te leer nie. In die wêreld van die burokraat is daar niks nuuts en onverwags om te ervaar nie. Alles bestaan soos wat dit behoort te bestaan. Dr. No is 'n voorbeeld van só 'n figuur en hierom kan James Bond hom volledig uitoorlê. Bond bring 'n hyskraan (met 'n vrag vol guano) nader en versmoor Dr. No hierin.

Ook die amateur kan eweneens nie uit ervaring leer nie, gewoon omdat alles nuut is. Hierteenoor is die professioneel, soos Bond met sy *licence to kill*, in staat tot improvisasie. In vele Bond-romans en -films is dit juis hierdie aspek wat die leser/kyker betrek. In die jongste Bond-films is die spesiale effekte onder meer al so aanskoulik dat selfs die BMW waarin Bond ry met afstandbeheer werk en by implikasie Bond se kragte oorgeneem het. Die oortreding van reëls of aanwysings word dikwels in Bond-tekste gevind omdat dit die enigste manier is wat hy werklik sy vyand kan uitoorlê. Palmer (1978, p. 63) betrek tereg *Casino royale* (1953) waar Bond van dobbeltafel na dobbeltafel beweeg ten einde meer te wete te kom oor sy vyand.

Tog herhaal die films telkens dieselfde struktuur wat herinner aan Vladimir Propp se *Morphology of the folktale* (1913) waarin die optrede van dieselfde figure telkens teruggevind kan word: die held of doener; die Prinses of “sought-after person”; die boef, en dies meer.

Elkeen van hierdie karakters het volgens Propp spesifieke funksies. Palmer wys ook daarop dat die skurk byvoorbeeld betrokke raak by 'n situasie weens wraak, geld of 'n maglus (soos in die geval van dr. No)(1978, p. 16). Om die eksotiese lewenstyl uit te leef, moet die skurk dus beweeg in die wêreld van die ondergrond of die onwettige bestaan. In hierdie opsig is Fleming se skurke in wese parodieë op onderwêreldse mens of primitiewe krag, soos dikwels in feëverhale aangetref word. Hulle leef selfs onder die see of in luukse skepe; in tombes van staal wat dit uiters moeilik maak vir die held om hierdie gevaarlike onderwêreld (ook 'n manifestasie van die onbewuste) te betree.

Palmer voorsien dan ook die volgende tabel:

Professionalism Amateurism
Bureaucracy

Reciprocity Ectopia
One-way information flow

Experience Arrogance
Incompetence

Participation Isolation

James Bond-verhale maak ook spesifieke gender-stellings wat die leser/kyker nie kan negeer nie. Bond met sy Jaquar en beretta het 'n *licence to kill*. Hy drink sy Martini's "shaken and not stirred" en hy is bestand teen moegheid of enige nagevolge van sy liefdesavonture. Hy word voorgestel as 'n super-man en vroue is eweneens nie bestand teen sy sjarme nie.

Hulle is dan dikwels die prooi ten einde 'n missie suksesvol af te handel. Maar die vroue gebruik Bond ook weer vir húl doeleindes wat die kritiek dat Bond misogynisties is, bevraagteken. Ook is dit so dat hierdie teks hul gender-rolle oordryf en bykans parodieer. Dit wat vergroot word (die term *blow up* uit Umberto Eco se **The role of the reader**, 1978) moet uiteraard weer beskou word.

Die uitstal van James Bond se *machismo* is sowel die Fleming-tekste as die films maak 'n spesifieke gender-stelling. Op die oog af lyk Bond misogynisties en sou die leser/kyker selfs kon kommentaar lewer op die seksisme waaroor verskeie feministiese kritici al kommentaar gelewer het. Die vroue is egter ook spioene wat Bond soveel misbruik as wat hy hulle gebruik.

Bond se *machismo* word geëwenaar deur vroulike lis of geslepenheid. Hierdie vroue vertolk net oënskynlik die rol van die "tweede seks". In wese is hulle gelyk aan hom en manipuleer hulle hom soveel deur middel van seks as hy vir hulle.

In bykans volledige opposisie wat die kodes van die spanningsverhaal betref, staan die liefdesverhaal wat tradisioneel 'n vroulike genre is. Die voorskrifte vir die liefdesverhaal is tersaaklik vir die lees van ernstige vrouefiksie wat juis teen hierdie voorskrifte of grense inbeweeg. Robert Con Davis se insigryke essay, "Lacan, Poe, and Narrative Repression" - geskryf in 1983 - ondersoek die verband tussen die *manifest* en *repressed* teks en dit is juis repressie wat die dinamika van die teks skep. Dit beteken dat betekenis van tekenaar na

betekende oorgedra word in 'n reeks van tekstuele verskuiwings. Elke posisie voorveronderstel dat 'n vorige een gerepresseer moet word sodat daar 'n nuwe betekenis gevind kan word. "This continued repression establishes an unconscious text, and discourse takes place through the constant operation of repression" (in Robert Con Davis: **Contemporary literary criticism**, 1986, p. 246).

Na aanleiding van Con Davis se elegante *essay* sal 'n mens kan aanvoer dat die hele spanning tussen ernstige en populêre literatuur te make het met repressie, oftewel verdringing. Ernstige skrywers represseer dus hierdie voorskrifte van 'n gemeenskap, of, soos Con Davis aantoon in sy analise van 'n Edgar Allan Poe-verhaal, "The tell-tale heart", 'n subtiële balans ontstaan tussen voyeurisme en ekshibisionisme.

Hélène Cixous se artikel "Castration or Decapitation?" opgeneem in Robert Con Davis se **Contemporary literary criticism** (Longman, New York, 1989) aktiveer eweneens 'n belangrike leesopposisie tussen manlik/vroulik. Oor die wyse waarop vroue tot stilte gereguleer word, skryf hy: "Women have no choice other than to be decapitated, and in any case the moral is that if they don't actually lose their heads by the sword, they only keep them on condition that they lose them - lose them, that is, to complete silence, turned into automatons (p. 481). Mans vrees in die Oedipale struktuur kastrasie; vroue vrees onthoofding, stilte, die ontkenning of negering van die intellek.

In haar lesing van die Rooikappie-verhaal is die wolf die superego wat Rooikappie bedreig wat sonder die psigoanalise se toestemming die woud binnetree. "So, between two houses, between two beds, she is laid, ever caught in her chain of metaphors, metaphors that organize culture...ever her moon to the masculine sun, nature to culture, concavity to masculine convexity, matter to form, immobility/inertia to the march of progress, terrain trod by the masculine footstep, vessel...While man is obviously the active, the upright, the productive...and besides, that's how it happens in History" (1989, p. 482).

Alles keer altyd terug na die basiese opposisie tussen manlik en vroulik. Elke hiërargiese sisteem kan na hierdie basiese punt verwys word. As 'n mens opvattinge in 'n kultuur wil dekonstrueer, moet jy erkenning gee aan hierdie basiese binêre opposisie.

Sy kan ook nie haar plesier/begeerte uiter nie, omdat sy in Freud/Lacan se terme *buite* die Simboliese Orde bestaan: uitgesluit van Taal, die Wet, of enige ander verbintenisse met die Kulturele Orde.

Soos Cixous dit stel: "And she is outside the Symbolic because she lacks any relation to the phallus, because she does not enjoy what orders masculinity - the castration complex. Woman does not have the advantage of the castration complex - it's reserved solely for the little boy" (1989, p. 483).

In Lacan se terme is die fallus die transendentale signifier wat alles struktureer en beheer. Alle simboliese betekenis word deur hierdie Transendentale Signifier in toom gehou. Hierop reageer

sy soos volg: "This has important implications as far as the body is concerned: the body is not sexed, does not recognize itself as, say, female or male without having gone through the castration complex" (1989,p.483).

Die antwoord is natuurlik: vroue raak bewus dat hulle on-af is ("she lacks lack"). En daarom moet sy wag op Die Regte Man wat haar die Wet van die Vader sal leer.

Die Absolute Vrou is dan ook die Histeriese Vrou: die een wat op die rand beweeg en sonder haar is daar geen vader, geen meester, geen analis, geen analise. Sy is die onbeheerbare, die non-intellektuele: 'n (gender)konstruksie dus van die manlike begeerte ten einde Beheer te kan uitoefen.

In haar komplekse argumentasie oor die beheer wat mans oor vroue verkry, konkludeer sy: "Silence: silence is the mark of hysteria. The great hysterics have lost speech, they are aphonic, and at times they have lost more than speech: they are pushed to the point of choking, nothing gets through. They are decapitated, their tongues are cut off and what talks isn't heard because it's the body that talks, and man doesn't hear the body" (1989, p. 486).

Sy agiteer dan vir 'n bevryding van die klassieke onbewuste en vir 'n nuwe metataal. "This is how I would define a feminine textual body: as a female libidinal economy, a regime, energies, a system of spending not necessarily carved out by culture", vervolg sy.

Daar is in hierdie soort teks geen "closure" of einde nie; hierom is dit 'n moeilike teks om te lees: die begin is die einde. Teenoor die Ltd.Inc. van die manlike skryfaksie, is die vroulike een van oneindige uitgestelde betekenis en begeerte.

Sy verwys ook na die bevrydende mag van lag. Die lag van die Medusa.

TOEPASSING

A. TEORIE

In 'n artikel in **Tydskrif vir letterkunde**, bespreek hierdie leser "Die representasie van die 'bed' in moderne vrouefiksie" (November, 1995). Hierdie bespreking gaan egter verder in op gender-analise en verhelder en verwerp etlike stellings. In Rita Gilfillan se "Ariadne spin 'n yarn vir Scherazade" (in **Die vrang smaak van frambose**, 1993) word 'n belangrike toevoeging tot feministiese metafiksie en gender-identiteite gemaak. 'n "Fiktiewe" kritikus verskaf 'n sleutel tot die lees van metafiksie-geskryf-deur-vroue:

"In hierdie veilige bolwerk-vaag geurend van seep en laventel - het ek lê en dink aan 'n opmerking van 'n kritikus wat ek gelees het pas voor my vertrek uit Suid-Afrika. As ek reg

onthou, had hy dit oor Griet en haar sprokie. Hy beweer onder meer dat hy as resensent soms wanhoop aan die nuwe geslag skryfsters wat nou eenmaal nie kan wegkom nie uit die dubbelbed met sy beperkte ervaringsmoontlikhede" (p. 65). Die kritikus waarna verwys word, is E.C. Britz in **Rapport**.

Die ek-verteller besef dié onwaarheid, of beperktheid van die uitspraak, want sy vervolg: "Seker waar, maar selfs Boccacio had al dié voorkeur, om nie te praat van Guy de Maupassant én André P. Brink. Ook vir my lyk die dubbelbed na 'n onontkombare gegewe vir enige skrywer: daar word die lewe gewek, en daar word die laaste asemtog geslaak. En tussen hierdie twee uiterstes word daar baljaar met al die sintuie oop. Gelewe dus" (p. 65).

Hierdie opmerking word egter 'n raak opsomming van manlike/androsentriese kritici se reaksie op vroulike skrywers se ontdekking van die liggaamlike/sinlike. Dit is dus nie tersaaklik dat Gilfillan wel hier na 'n werklike kritikus verwys nie; dit is eerder belangrik dat sy 'n *projeksie* maak van 'n stereotiep manlike of patriargale reaksie. In twee Britse tekste, **Written on the body** (1993) van Jeanette Winterson en **The djinn in the nightingale's eye** (1994) van A.S. Byatt word liggaamlikheid ook op nuwe wyse gekarteer. En die leser vind bepaald die element van geheimsinnigheid - en sy opposisie, te wete openbaarmaking - daardie element so eie aan seksuele fiksie, aldus Maurice Charney in **Sexual fiction**, 1981, p.2.

In Winterson se **Written on the body** word die liggaam *objektief* geanaliseer in afdelings soos "The cells, tissues, systems and cavities of the body", "the skin", "the skeleton", "The special senses", teenoor die direkte en subjektiewe belewenis van die liefde, en meer spesifiek, lesbiese liefde. Die liefde spruit immers uit die liggaam en daarom moet daar na die "body" gekeer word ten einde die destruktiewe ervarings van die liefde te probeer verstaan òf karteer.

Daarenteen is die laaste gelyknamige feëverhaal in **The djinn in the nightingale's eye** van Byatt 'n narratologiese ekskursie. 'n Vroulike professor se lesing oor die Narratologie bewys dat die teorie altyd op die kreatiewe skryfwerk teer ten einde fiksie te probeer begryp en orden. Die teoretikus kan helaas nooit die *desire in the text* vaspen nie, of dit wat eintlik die onbewuste van die teks is.

Waarom maak vroueskrywers só oordadig gebruik van metafiksie of sogenaamde self-bewuste tekste? Is daar by vroue 'n behoefte na die "secrecy" of geheimsinnigheid waarna Charney verwys? In **Miss Smilla's feeling for snow** (1994) deur Peter Høeg word die seksuele soos volg beskryf: "Standing in the middle of the bedroom, we take off each other's clothes. He has a light, fumbling brutality, which several times make me think that this time it'll cost me my sanity. In our dawning, mutual intimacy, I induce him to open the little slit in the head of his penis so I can put my clitoris inside and fuck him" (p. 171).

Hier vind 'n interessante inversie vind: 'n vroulike ek-verteller, wat haar 'stem' deur 'n manlike skrywer gekry het in 'n gemeenskap waar taal en konvensies sterk patriargaal gekodeer is, word 'n 'manlike' of aktiewe agent in die seksspel. Tradisioneel is vrouevertellers die objek van manlike begeerte of drif. Hier word die manlike karakter gedissekteer en selfs verobjektiveer.

In **Written on the body** word die tradisionele patrone eweneens omvergewerp: 'n lesbiese verteller bely haar liefde vir die getroude, Louise. Dit blyk dat Louise sterwend aan kanker is sodat siekte en die naderende dood, 'n sentrale metafoor word vir die onmoontlikheid van die liefde. Ironies genoeg verloor sy nie die geliefde aan die dood of haar eggenoot nie, maar aan onsekerheid. Louise verdwyn sodat die leser besef dat die teks se oop, on-sluitende slot vergestaltung word van die kanker in die geliefde se liggaam: soos wat kanker as't ware die eie liggaam beveg, is siekte (gelees teen die liggaamskaart) en die kanker-metafore bepalend sodat 'n mens die teks teen sigself moet draai sonder 'n oplossende slot soos in 'n "gesonde" of "normale" liefdesverhouding.

Daar is ook 'n oop slot in **Miss Smilla's feeling for snow**: nòg die leser nòg die karakter vind 'n oplossing of katarsis. By Gilfillan ontbreek ook *closure*: die begin is die einde; die einde die begin. By Byatt het die djinn - oftewel - fantasie die laaste woord.

"In sexual fiction the reader stands in a naturally voyeuristic relation to the book, so that authors and readers alike are made to share a sense of complicity toward their subject", beweer Charney (1981, p.7). Metafiksie dekonstrueer die opposisie voyeur/ekshibisionis, omdat daar 'n komplekse spel tussen verhulling/onthulling plaasvind. Daar vind in al drie vroueskrywers se tekste ook meer plaas as 'n blote representasie van die seksuele. Dit word narratologiese bydraes tot die teorie van metafiksie en kommentare op die vloeibaarheid van gender-identiteite. Dualiteit lê aan die basis van seksuele fiksie wat 'n intellektuele of 'n metafiksionele interpretasie van die fisieke gee.

Roland Barthes skryf in **Sade/Fourier/Loyola** (1971/1976): "Sade is boring only if we fix our gaze on the crimes being reported and not on the performances of the discourse" (p. 36).

Dieselfde geld metafiksionele vrouefiksie: deur net te fikseer op die intieme, die bed of die seksuele sonder die "performances" in taal, vereng en verminder die leeservaring. In Byatt se vertelling **The djinn in the nightingale's eye** word die feëverhaal gefiksionaliseer. Dit begin met die bekende "once upon a time", maar die leser word op die hoede geplaas met "...there was a woman who was largely irrelevant, and therefore happy. Her business was storytelling" (p. 95). Sy was gewoon 'n narratoloog, verneem ons verder, "a being of second order, whose days were spent hunched in great libraries scrying, interpreting, decoding the fairy-tales of childhood and the vodka-posters of the grown-up world, the unending romances of golden coffee-drinkers, and the impeded couplings of doctors and nurses, dukes and poor maidens, horsewomen and musicians. Sometimes also, she flew. In her impoverished youth she had supposed that scholarship was dry, dusty and static, but now she knew better. Two or three times a year she flew to strange cities, to China, Mexico and Japan, to Transylvania, Bogota and the South Seas, where narratologists gathered like starlings, parliaments of wise owls, telling stories about stories (p. 96).

Gillian Perholt - geskep deur 'n vroueskrywer - is professor in die Narratologie. Chaucer se **Patient Griselda** is 'n belangrike interteks, soos die 1001 nagte. Die teks funksioneer rondom

die intellektuele vrou, verlaat deur haar man, se ontmoeting met 'n djinn. Die pynlike ervaring van haar man se verhouding met 'n jonger vrou, stimuleer fantasie oor die verhaalteorie. Ook word sy deur haar ervaring met die djinn seksueel én emosioneel bevry.

Metafiksie-geskryf-deur-vroue subverteer dus bekende narrato-logiese patrone. Vrouens onthul hul emosionaliteit, hul posisies van onderdrukking binne 'n patriargie waar vrouens steeds (onbewustelik) tot die tweede orde of marginale diskoers gereguleer word. Juis deur narratologiese patrone van binne te ondermyn - soos by aldrie vroueskrywers plaasvind - word daar 'n werklike posisie van bevryding gevind. Die stemlose word stemhebbend.

By Gilfillan ontsnap die vrou ten slotte die patriargie deur 'n lesbiese verhouding aan te knoop, terwyl Byatt haar eie seksualiteit (en frustrasies) tot narratologiese onderwerp verklaar en deur haar intellek bevry word van die beperkinge of voorskrifte van 'n gemeenskap. By Winterson is daar die mees radikale her-skrywing of bevryding: een vrou skryf oor die liggaam van 'n ander en maak van die *locus* van die lyf 'n soort tekstuele of narratologiese eksperiment. “Die bed as beperkte ervaringsmoontlikheid/ruimte” word in die genoemde tekste 'n ruimte vir kreatiewe teksteorieë. Sy word nie vernietig soos in Sade se tekste nie, want sy oorwin telkemale deur 'n nuwe verhaal te skep. Dit is die “disfiguring of codes” eerder as die “destroying” waarna Barthes verwys in **Sade/Fourier/Loyola** (p. 123).

Genoemde vrouetekste maak 'n representasie van die intieme, maar dit word meer as 'n blote onthulling of 'n skandalisering van die privaat-intieme, omdat die narratologiese teoretisering juis sodanige proses verhoed. Daar is altyd 'n ewewig tussen onthulling en verhulling aanwesig.

En, omdat dit presies doen wat Cixous voorstaan: om te skryf oor dit wat buite die manlike Simboliek bestaan. Dit wat geen einde het nie. En waar die einde alreeds 'n nuwe begin impliseer.

Dit is ironies dat Perskor se aanwysings verwys na die uitgestelde vervulling van die vrou: onbewustelik bewys hierdie voorskrifte 'n soort begeerte om *buite* die Simboliese Orde van die manlike voorskrif of stereotiep te bestaan.

Die gekose vroulike tekste bewys Cixous reg: daar is geen *closure* nie en hierdie tekste wil die begeerte na die moederlike, na die pre-simboliese buite die bestaan van die Simboliese Orde vergestalt.

Cixous beweer dat mans ook kan deelneem aan hierdie *vroulike domein*. 'n Outeur soos Karel Schoeman se **Op 'n eiland** bewys dit.

Vide ook die uitspraak van Piet van Rooyen in **Die Burger** (6.6.98) dat moderne manlike Afrikaanse skrywers vir hom te “verwyfd” skryf. (“Prys bevestig hy is wel skrywer”, p. 4).

Dit is ook tersaaklik om daarop te let dat die verbintenis tussen pulpfiksie en metafiksie 'n belangrike wisselwerking tot gevolg het. Metafiksie teer op die kodes van pulpfiksie;

terselfdertyd kan die ernstige leser nie pulpifiksie lees sonder om die appropriasie van die patriargale gender-kodes raak te sien nie. Liefdesverhale verrai by uitstek die kodes van die patriargie. Liefdesverhale word deur vroue geskryf vir ander vroue en in navolging van Cixous, impliseer dit volledige ont-hoofding. Hierdie metaforiese onthoofding is gelyk te stel aan 'n kritieklose aanvaarding van die androsentriese sisteem en die uitspeel van die voorskrifte in fiksie. Eers wanneer vrouens ernstige fiksie skryf en hierdie norme oortree, is daar sprake van die bevrydende lag van die Medusa.

Die *ginokritiek* (Elaine Showalter) skryf teen die manlike orde in en ontmasker skryf/leesaksies as patriargaal-bevoorregtend. "One is not born a woman; one becomes one" som hierdie kritiese posisie op waarin vroue hulself as mans se gelykes sien en die patriargie as verdrukkend en ondermynend ervaar. Vrouens leer dus die kodes aan om as *second sex* te funksioneer en wanneer liefdesverhale geskryf word, perpetueer dit die strukture en voorskrifte van die androsentriese orde met die vrou as onderdanige en as onderskrywer van sy orde.

Ook kritiseer *ginokritiek* in wese die redusering van die vrou as objek, as tweede seks of as "the mad woman in the attic" (Gilbert & Gubar). Dit ontmasker sowel skryf- as leesaksies op 'n radikale wyse. Geslagsdiskoers is 'n konstruksie of maaksel vir hierdie kritici en daarom ook 'n illusie of 'n spel wat die leser meemaak maar nie noodwendig in die werklikheid hoef te aanvaar nie.

Dit impliseer 'n *écriture féminine* wat in wese gesplete en diskursief is. Dit skryf altyd *teen* die androsentriese orde in net soos swart of gay literatuur eweneens hierdie orde bestry en bevraagteken. Sodanige tekste kan egter nooit aan hul dubbel-stem ontkom nie.

In die volgende hoofstuk sal die manlike diskoers wat die patriargie bestry, ondersoek word.

B. KREATIEWE SKRYFWERK

KOPÏÏS

JOAN HAMBIDGE

© 2000

I

Die skrywer Johan Vercuiel parkeer sy motor langs die gebou. Traag klim hy uit die motor. Hy is midde-in 'n nuwe roman en sien op teen die dag van lesings gee in hierdie klein universiteitsdorp wat hom beperk en inperk. 'n Klein gemeenskap waar elke persoon sy

bepaalde rol vertolk. Gister se aktivis bly vir ewig die opstandige. Die briljante wenner van die kanseliersmedalje hoef nooit weer te bewys dat hy slim is nie. Die versmade oujongnooi word immer gesien as die verbitterde, onvervulde persoon.

Selfs die kantore lyk dieselfde. En die kennisgewingbord word selde skoongemaak. Hier staan selfs 'n advertensie uit die sestigerjare.

Sy nuwe roman wil egter nie vlot nie. Miskien is dit die weer, probeer hy homself troos. Die hittegolf wat die dorpie al wekelank teister. Snags is dit so warm asof 'n mens in die trope is.

Of miskien die lang ure in die departement met sy oneindige vergaderings, beplannings en persoonlike onrustighede. Hy ervaar die akademiese wêreld as bevreemdend en dikwels negatief. Maar dit is beter as sy dae as prokureur op 'n nog kleiner dorpie waar hy 'n lewe moes maak uit sake soos egskedings en ander onwelriekende aspekte van die menslike bestaan wat hom nie geval nie.

Hy kan dit nie ontken nie. Hy is 'n romantikus in die diepste sin van die woord en in elke roman probeer hy sy verlore jeug en onskuld beskryf. Sy herinnering keer altyd terug na daardie een oomblik toe hy geweet hy dat sy gewaande onskuldige jeug vir altyd verby was. Daardie een moment wat bly terugkeer soos 'n irrasionele droom.

Die moment toe hy sy vader in die gasge vulde motor gevind het. Sonder 'n nota. Maar daar was nie 'n afskeidsbrief nodig nie. Dit was totaal oorbodig.

Hy het geweet dat sy vader afgestuur het op hierdie moment van selfvernietiging. Dit het gepas by sy koppigheid en onvermoë om ooit toe te gee aan enige persoon, veral aan homself, dat hy 'n fout gemaak het. En so het hy dan sy seun, die skrywer, gelaat met die wete dat die lewe 'n vermoë is om te erken dat jy kan foute maak. Of soos hy skryf in sy nuwe roman:

Om te erken jy kan fouteer, uit jou foute leer, weer van vooraf begin, is iets wat 'n mens genadiglik met die tyd aanleer. *Delete, het hy langsaan geskryf. Dit klink te swaarwigtig.* Herklaas Praatrot, 'n speurder, is ook 'n filosoof. Wanneer hy 'n misdaad ondersoek, weet hy dat 'n mens ook in die spore en dus die denke van die misdadiger moet loop. Jy moet sy vrese, begeertes, wense naboots. Jy moet die moordenaar word sodat jy presies kan weet hoe hy dink en optree.

Die boek wil egter nie vlot nie. Vantevore was hy ook kiewelig wanneer hy met 'n nuwe boek begin het, maar daar is op die oomblik iets wat hom diep kwel. Hy kan nie sy vinger daarop lê nie, maar hy weet instinkmatig dat dit iets groots is. Dit het, vermoed hy vaagweg, iets te make met die nuwe kollega in die departement. Die klein gladdebek wat so pas aangestel is. Die departementshoof het net by 'n vergadering die departement meegedeel dat die jong skrywer sou deel word van hulle - sonder om die res van die departement te raadpleeg.

Niemand gaan ooit die hoof teë nie. As hy iets besluit het, moet almal net saamstem. Hy kondig

die besluit op so 'n manier aan dat niemand durf terugpraat nie. Ook nie hy wat Johan Vercuiel is nie. Waarskynlik omdat hy nie sy energie as skrywer op hierdie slopende argumente wil vermors nie en veral omdat hy die hoof as 'n soort vaderfiguur sien. Waarskynlik omdat sy vader hom versaaak het, sal hy altyd 'n komplekse verhouding met figure aangaan wat as vadersfigure fungeer.

Die skrywer beoordeel die paar bladsye wat hy begin skryf en hy besef dat dit nog nie storie geword het nie. Hy hoor sy leermeester se teregwysing: jou karakters moet lewe kry. Hulle is blote konstruksie nog.

Johan Vercuiel weet dat hy nie sal kan skryf alvorens hy nie die komplekse verhouding met sy mentor uitgeklaar het nie. Miskien is dit beter om die verhaal van agter na voor te vertel.

II

Psigoanalise fungeer rondom die konsep van die raaisel: wat het vier bene in die oggend; twee in die middag en drie in die aand? Omdat die jonge Oedipus die antwoord ken, naamlik dat dit die mens is, kon hy dus die geteisterde stad betree en met sy moeder Jokaste trou. Die feit dat sy vader - weens 'n besoek aan die orakel - hom weggee omdat daar 'n waarskuwing is dat hy vermoor sal word deur sy eie seun, is eweneens tersaaklik.

Die parapsigologie is ook van toepassing. Want as Laius nooit hierdie betreding gemaak het in die onsigbare wêreld nie, was dit nie nodig om sy seun weg te gee nie. Oedipus, op sy beurt, interpreteer eweneens 'n boodskap van die orakel, naamlik dat hy sy vader sal doodmaak. Hierom vlug hy van sy vader, wat hy aansien as sy werklike vader.

Dit lei dan tot sy ontmoeting met sy werklike vader wat hy verslaan. Wanneer hy egter die waarheid ontdek oor sy moeder, verblind hy homself.

Psigoanalise se verbinding met parapsigologie is nog nie na behore ondersoek nie, naamlik die mens se versugting om buite die kenbare te kan reik en sien. Die begeerte om die toekoms te kan beheer, lê dus aan die basis van die oordeelsfout. Ironies genoeg word hy wat wil sien in die onsiglike altyd verblind deur die kennis van die orakel of waarsegster wat dikwels 'n korrekte voorspelling maak, maar nie oor die vermoë beskik om dit reg in die tyd te situeer nie. Gevolglik beskik die persoon oor kennis wat sy dade bepaal sodat voor-kennis as't ware agterstevoorm fungeer. Die raaisel. Die oplossing. Die motief. Dit is kenmerkend van die speurverhaal en **Koning Oedipus** van Sofokles kan tereg beskou word as die eerste speurverhaal in die Westerse literatuur. Die drama begin egter waar die Koning reeds verblind is en die Griekse teaterganger se katarsis vind op 'n ander plek plaas as die moderne leser of kyker s'n.

Johan Vercuiel hoor homself praat en hy weet dat hierdie insig dat die parapsigologie met die psigoanalise verbind is, pas by hom opgekrom het. Staan dit dalk in Freud? Is hy dalk onwetend

besig om kriptomnesia te pleeg, naamlik die gebruik van onbewuste kennis? Hy kug en gaan met sy lesing voort. Sy lesingnotas lê in 'n swart lêer. Op die buiteblad staan **Licence to kill**.

'n Dosent mag nooit die vermoë verloor om te improviseer nie. Elke nuwe moontlikheid moet ondersoek word, dink hy.

As die leser meer weet as die karakter, plaas dit hom in dieselfde posisie as die Griekse teaterganger: die katarsis is dan voorspelbaar. Moderne speurverhaalskrywers probeer juis telkens nuwe moontlikhede ontgin met betrekking tot die raaisel of oplossing van 'n moord. So 'n geval is die agent 007 met sy lisensie om dood te maak.

“My theory is that people who don't like mystery stories are anarchists”, meen Rex Stout. Dit is dan so dat elke speurverhaal 'n struktuur aan die leser openbaar. Vir Umberto Eco fungeer Bond volgens pare van opposisies: *pare van karakters* (held/skurk; held/vrou) en *pare van waardes* (gierigheid/idealisme). Sy essay “James Bond: une combinatoire narrative” (**Communications** 8, 1966) behandel hierdie opposisies. Hoe is dit moontlik, wil u weet, dat die skrywer van **The name of the rose** kan belangstel in pulpifiksie? Eco skryf openbarend oor die meganismes van sogenaamde ontsnappingsverhale ten einde belangrike strukture vir die leser te openbaar. As ons in 'n liefdesroman 'n karakter haar/sy liefde laat bely, moet daar nou gesê word: “Ek het jou so lief as 'n karakter in 'n Barbara Cartland-roman”.

As ons 'n speurverhaal skryf, kopieer ons die meganismes van E.A. Poe en Ian Fleming en selfs afwykings van hierdie strukture erken die bestaan daarvan. James Bond is byvoorbeeld 'n konstruksie van Ian Fleming: 'n heteroseksuele vrouejagter met 'n beretta (die simbool van sy libido), 'n sin vir humor en tydsberekening en die onsterflike vermoë om binne 'n gevaarlike situasie te kan improviseer.

Jerry Palmer in sy briljante studie **Thrillers - Genesis and structure of a popular genre** (Edward Arnold, London, 1978) onderskei tussen die amateur, burokraat en professioneel. Bond is laasgenoemde met die kapasiteit om te kan improviseer. Eersgenoemde twee tipes beskik egter nie oor laasgenoemde vermoë nie.

Die leser word ook in James Bond-romans attent gemaak op oordrywing. Veral in die latere films word die parodiese elemente verder beklemtoon. Dit wat oordryf word, veronderstel nadere ondersoek. Dit is waar die kledingstuk die liggaam onthul, om Barthes aan te haal (**The pleasure of the text**, Hill and Wang, New York, 1973/1975). Die machismo van Bond sal binne 'n gender-bewuste gemeenskap van die negentigerjare onaanvaarbaar wees; tog bly hierdie films steeds lokettreffers en e-TV het in 1999 die meeste van die films weer gebeeldsend. Dit is waarskynlik juis die oordrywing en die eksotiese, boheemse gegewe wat hierdie stories so gewild maak.

From Russia, with love

In 1913 publiseer die Russiese Formalis, Vladimir Propp sy **Morphology of the folk tale**. In hierdie fassinerende studie word die sogenaamde “folk tale” vanuit 'n strukturalistiese perspektief behandel. Daar is altyd 'n held, 'n skurk, 'n sogenaamde “sought after” of begeerde persoon en 'n prinses. Indien ons hierdie meganismes van toepassing maak op die James Bond-verhaal, is 007 die primordiale of argetipiese held van die vertelling. Die leser van die thriller weet onbewustelik dat die uitkoms goed sal afloop. Dit maak nie saak wat die kaarte is wat gedeel word nie of hoe skurkagtig sy teenstander is nie, Bond sal oorwin. (Daar kan ook gelet word op die herhaaldelike gebruik van kaarte in hierdie verhale en in **Casino royale** word dit tot 'n hoogtepunt gevoer.) As hierdie patroon egter gebreek word, soos in die geval van John le Carré se **The spy who came in from the cold**, veroorsaak dit onsekerheid wat die leser diep onstig.

Dr No

Die leser sê in wese nee vir die werklikheid wanneer 'n Bond-roman gelees word. In Umberto Eco se terme in **The role of the reader** (Hutchinson, London, 1978) word sekere aspekte van die verhaal opgeblaas (*blows up*) soos Bond se oorlewingsdrif, sy vrouejagtery, die vadersverhouding met M (wat hom dikwels soos 'n stout kind betig), terwyl ander aspekte genarkotiseer word (*narcotizes*) soos dat hy eens getroud was en dat dit 'n duidelike Achilleshiel is.

Moonraker

Die literatuurteoretikus loop dikwels die gevaar om te veel te wil interpreteer in die gewone verhaal. Hierom is Eco se onderskeiding tussen die *open* en *closed* teks ook belangrik vir ons bespreking.

Palmer onderskei die volgende patrone in die thriller:

Professionalisme	Amateurisme	Burokrasie
Afhanklikheid	Ektopia/eenverkeer informasie	
Ondervinding	Arrogansie	
	Inkompetensie	
Deelname	Isolasie	

(Palmer, 1978, p. 14)

Die onderliggende krag of energie in die thriller is om die bose te oorwin. Propp, Eco en Palmer is aldrie strukturalisties ingestel en ons gaan in ons ondersoek hierdie kennis met psigoanalitiese beginsels versoen.

Die Freudo-feminis Hélène Cixous sien die folktale as 'n samespel van die superego, ego en id. Bond maak staat op sy ego en libido wanneer hy die superego beveg wat die vorm van die bose aanneem. ("Castration or Decapitation" in Robert Con Davis: **Contemporary literary criticism**. Longman, New York. 1986.)

'n Jungiaanse lesing sal daarop wys dat al hierdie magte waarskynlik 'n representasie van een persoonlikheid is: die opponerende magte van die animus en anima met die bose as die sogenaamde skadu (die gerepresenteerde gedeelte van die persoonlikheid). Bond, M, Moneypenny en al die bose karakters kan beskou word as argetipes van die kollektiewe onbewuste van die teks wat gewoon die lewe voorstel.

Goldfinger

Die sogenaamde machismo van die tekste kan nie ontken word nie. Fleming het kennelik vir 'n wit manlike leser geskryf. Die gender opposisies in hierdie tekste is dikwels so oordadig dat dit tot stereotipering lei. Tog was Fleming 'n fyn stilis en ook parodis. Deur die machismo van Bond te oordryf, word die leser konstant daaraan herinner dat ons die sogenaamde fantasiewêreld betree. Hier is dit dan moontlik om jou fantasie te kan uitleef: seduksie en veilige seks, Martini's wat gedrink kan word sonder enige nagevolge. Bond is ook nooit vermoeid nie. Hy word ook nooit doodgemaak nie.

Die oordrewe gender-rolle maak die leser bewus van hoe geslagsdiskoers funksioneer. Ironies genoeg is die enigste sonde wat deur Bond erken word, verveling:

The blueberry arms of the soft life had Bond round the neck and they were slowly strangling him. He was a man of war and when, for a long period, there was no war, his spirit went into decline. In his particular line of business, peace had reigned for nearly a year. And peace was killing him.

At 7.30 on the morning of Thursday, August 12th, Bond awoke in his comfortable flat in the plane-tree'd square off the King Road and was disgusted to find that he was thoroughly bored with the prospect of the day ahead. Just as, in at least one religion, accidie is the first of the cardinal sins, so boredom, and particularly the incredible circumstance of waking up bored, was the only vice Bond utterly condemned" (From Russia with love -chapter 11).

Ook fungeer hierdie verhale rondom die begeerte, 'n onuitgesproke beginsel weliswaar, dat die bose oorwin kan word.

Johan Vercuiel kyk op sy horlosie. Dit is tyd om af te sluit. Hy bedank die studente vir hul volgehoue aandag.

“U moet asseblief die psigoanalitiese materiaal in die biblioteek bestudeer vir volgende week en Ian Fleming se **Goldfinger** lees.”

Hy weet met die kennis van 'n speurder dat nie almal dit sal lees nie. Hierom sal hyself die kriptiese notas moet verskaf aan sy studente in die literatuurteorie.

III

Hy stap na sy kantoor. Op sy deur is daar 'n nota dat die departementshoof na hom soek. Hy sug. Hierdie soort notas beteken altyd net een ding: intrige. Hy lees die boodskap: “Professor wil u sien.” Hy frommel dit op. Inderdaad soos “The purloined letter”. Dit waarna jy soek, lê voor jou en ontglip jou sodoende. Hy weet die hoof wil hom oor iets aanspreek en hy voel liggies onrustig. Wat sou dit nou weer wees?

Hy stap na die sekretaresse se kantoor en sy laat hom binne. Die departementshoof, professor Janus Lasarus wag op hom. “A, dag Johan, kom gerus binne.” Hy ken die stem alte goed. Hy weet presies hoe om hierdie stem te lees. As dit sag en welwillend is dan weet hy daar gaan iets van hom verlang word. As dit gedistansieerd is, dan weet hy dat die hoof sy gewone minagtende gevoel nie langer kan onderdruk nie. Professor Janus Lasarus, D.Litt. et Phil. hou nie van Vercuiel nie.

Miskien omdat hy wat Johan Vercuiel is nie die rol van die verlore seun wou vertolk nie. Janus Lasarus was indertyd sy studieleier vir sy doktorsgraad. Vercuiel het egter aan die studie onttrek toe hy besef dat Lasarus hom probeer ondermyn.

Tydens 'n vakansie in 'n ander stad het hy - weliswaar wederregtelik - die slot van 'n brief te siene gekry. Hy kan onderstebo lees en net voordat die kollega, Karl Kielblock, dit inderhaas weggepak het, kon hy die volgende woorde sien: “*Vercuiel wil binnekort promoveer. Oor my dooie liggaam. Hy is 'n klein akademiese upstart wat dink hy het 'a licence to kill'*”. Hy sou wat wou gee om die res te lees, maar die brief het verdwyn. Eers lank daarna het hy besef dat hy meer gewetenloos moes wees en die brief moes soek.

Of sy kollega moes uitvra. Want die tesis was maar die eerste “misverstand” tussen hulle. Selfs die goed beredeneerde argument dat hy dit lievers by Cambridge wou skryf, het nooit weer sake herstel nie. Nog minder die grappige opmerking: “U weet tog dat James Bond sy tesis aan Cambridge voltooi het.” Na soveel jare steeds u.

Om sake te vererger, het Janus Lasarus hom ook verdink van 'n anonieme resensie van sy boek oor die literatuur: **Aanhalingstekens en uitroepetekens**. Ook dit het die kollega uit 'n ander stad vir hom laat weet en hy wis dat 'n ontkenning eerder as bevestiging gelees sou word.

Toe verskyn sy eerste roman, **Donker labirint**, 'n mitologiese speurverhaal waaroor die kritiek gaande was. Janus Lasarus egter het op sy beurt die swye bewaar en nooit iets oor die roman gesê nie, maar dikwels vir kollegas gesê dat die jong geslag deur die kritiek verwen word. Die roman is ook deur sy vader gelees, maar net sy moeder het hom geluk gewens daarmee. Sy vader het hom geweld aangedoen deur sy swye. Stilte is die suiwerste vorm van emosionele geweld, het hy ook van sy vader geleer.

“Johan ons nuwe kollega, Dirk Ligter wil volgende semester sy roman voltooi. Hy het gevra of hy met verlof kan gaan.” Hy sien die swart ogies gluur deur die bi-fokaal. Versigtig trap, Johan Vercuiel. Hierdie is 'n lokval. Die klein gladdebek weet natuurlik dat hy ook besig is met 'n boek en hy wil hom probeer troef. Dirk Ligter het 'n paar jaar na hom op die toneel verskyn en hy is die goue seun van die mark. Elke boek is 'n lokettreffer en ten spyte van die duidelike verkillung met die ontvangs van elke nuwe roman word hy in sekere sirkels aangeprys as 'n groot skrywer.

Vercuiel egter kan hierdie entoesiasme nie deel nie. Nie net oor die nydigheid van die bedryf nie, maar omdat hy werklik nie die man se talent kan raaksien nie. Meer nog, die man is sonder enige skroom of self-ironie voortdurend besig met selfbemarking. Sy vorige roman **Loodswaai** is selfs 'n treffer in die Ooste.

Op elke buitelandse lughawe pryk sy naam en tot Vercuiel se wrewel moes hy selfs by 'n kongres in Singapoer hoor van sy kollega se belangrike werk.

“Dis reg.” Hy voel hoe die woede in hom opstoot. Hy het beplan om die volgende semester weg te gaan, maar soos gewoonlik het hierdie klein gladde Giel sy kaarte goed gespeel. Hy ken Janus Lasarus se Achilleshiel. Hy weet dat hy gedy op lof van 'n jonger man. *In sy vrees dat sy seun hom sal vermoor, stuur die koning sy kind weg. Min wetende dat hy in 'n ander gedaante hom sal vernietig.* Dit staan iewers in 'n lesing.

Die bloedskendige opset van die departement geval hom lankal nie meer nie, maar hy woed sy wrewel jeens die komplekse *familieromanse* in fiksie uit. Soms bekla hy sy lot teenoor die sekretaresse, Mejuffrou Gertruida Geldgooier. Sy luister altyd simpatiek na hom. Hoewel hy weet dat sy hom kwalik neem omdat hy haar nie uitneem nie. Hy is bewus van die feit dat sy alles wat hy vir haar vertel, *verbatim* vir Janus Lasarus vertel.

En ook vir Dirk Ligter. Wat maak asof hy haar aantreklik vind. En vir die bloedlose taalkundige Noam Gromsky wat hom besig hou met die sintaksis en meen dat probleme in die taalkunde soos 'n speurverhaal funksioneer. Klaarblyklik het 'n akademikus dit eenmaal in 'n roman getoets.

In 'n e-pos aan Karl Kielblock skryf hy:

jverkul@groewe.akademika.ac.za

As Janus Laius is, wie is Jokaste waarmee daar wederregtelik geslaap word?

Die departement? Of is dit dalk die boeke wat geskryf word in hierdie bedompige situasie. Jy kan vandat Dirk L hier aangekom het die spanning met 'n mens sny. Hy en Janus sit bykans daaglik agter toe deure en konkel. Ek dink jy sal my vergeef as ek dalk paranoïes mag klink: maar ons weet oor wie daar gepraat en gespekuleer word. Die uwe.

Wat my woedend maak, is die feit dat hulle weet ek weet. Dat ek nie hierdie spel kan ontsnap nie. Die jongste Lasarus-sal-uit-die-dode-opstaan-intrige is dat hy vir ou Gladde Giel, wat werklik nog nie op verlof mag aanspraak maak nie, verlof toegestaan het.

Waarom?

Omdat ek dink hy wil my ondermyn in my poging om my nuwe roman te voltooi. Ek was so dom om hom hiervan te vertel. Nou ja, ek sal maar gewoon my boek moet skryf tussen al die ander verpligtinge deur!

Beste

JV

'n Paar oomblikke later antwoord Kielblock hom:

kkiel@yahoo.co.za

Die ewige intriges met Janus Lasarus. As jy maar net nie indertyd die onderdanige rol vertolk het nie, was sake nou anders. Moed hou en skryf daardie boek!

KK

Karl het gelyk. Hy moet sy aandag probeer bepaal by sy nuwe roman. Hy kliek op die rekenaar-legger wat heet: **Kopiïs** en hy besluit om in alle erns met sy speurverhaal te begin. Hy lees:

Om te erken jy kan fouteer, uit jou foute leer, weer van vooraf begin, is iets wat 'n mens genadiglik met die tyd aanleer. *Delete, het hy langsaan geskryf. Dit klink te swaarwigtig.* Herklaas Praatrot, 'n speurder, is ook filosoof. Wanneer hy 'n misdaad ondersoek, weet hy dat 'n mens ook in die spore en dus die denke van die misdadiger moet loop. Jy moet sy vrese, begeertes, wense naboots. Jy moet die moordenaar word sodat jy presies kan weet hoe hy dink en optree.

Te lomp, weet hy. Toe besluit hy om opnuut met sy verhaal te begin. Hy skryf die titel van die roman **Moord in navolging**, die beste titel wat hy kan vind vir nabootsing of navolging.

Hoofstuk een

Speurder Herklaas Praatrot staan langs sy boekrak in sy kantoor op die tweede verdieping van 'n outydse gebou. Sy kantoor is netjies uitgerus met 'n lessenaar, koffiemasjien en glasdeure waarop sy naam staan: *Herklaas Praatrot. Privaatspeurder. Closed on account of literary influence.*

In sy kantoor staan daar ook 'n boekrak met boeke oor wapens, verwysings na onopgeloste moordsake en 'n stewige afdeling met boeke van Georges Simenon-, Agatha Christie- en natuurlik, Ian Fleming. Herklaas Praatrot ken die bekendste speurverhale asof hy hulle self geskryf het. Hy weet hoe hulle werk vanaf Edgar Allan Poe tot en met die hede.

Elke speurfilm sien hy en **Chinatown** bly sy allergunsteling. Soms boots hy ook vir Jack Nicholson na en eendag het hy selfs 'n pleister oor sy neus geplak om soos hierdie speurder te lyk. Maar J.J. Gittes het nie met hom geakkordeer nie. Te min simpatie met mense, voel hy.

Soms is hy weer Maigret wat op 'n stil, rustige manier sy saak probeer oplos deur die menslike motiewe vir 'n moord te vind. Na soveel jare as privaatspeurder weet hy dat die speurder presies die denke van die moordenaar moet navolg. Hy moet hom as't ware volg soos iemand wat in seesand spore navolg tot in die see.

Anders as wat die meeste mense mag dink wanneer hulle speurverhale lees, is hierdie werk se grootste nadeel dat 'n mens soms vir dae moet wag op iets om te gebeur. Verveling en onbetaalde rekeninge word dan jou grootste vyande in 'n bedryf wat deur die letterkunde en films as aksiebelaaï voorgestel word.

Tog weet hy dat sy jongste opdrag opwindig voorspel. 'n Skrywer, Johan Vercuiel se manuskrip, **Kopiïs** is langs die lyk van sy kollega, Dirk Ligter aangetref. Die hoof, professor Janus Lasarus het hom vanoggend gebel.

Hy wag nou op Lasarus se besoek. Dirk Ligter, het hy afgelei uit die kriptiese telefoonoproep, is oor die kop geslaan met 'n swaar voorwerp. Vercuiel kon tot dusver nog nie opgespoor word nie en die professor is bang vir 'n skandaal in sy departement. Sonder dat iemand dit vir hom hoef mee te deel, weet Herklaas Praatrot dat dit hier gaan om twee kompeterende skrywers. Die motief is voor-die-hand-liggend: jaloesie.

Maar hy weet ook uit jare se werk en navorsing dat moorde wat dikwels alte ooglopend lyk, dieper motiewe verhuul. Moenie die eerste interpretasie glo nie. 'n Tam kloppie aan die glasdeur kondig professor Janus Lasarus aan. "U sal my nie ken nie," sê hy skugter. Sy donker slangogies verraaï geen gevoel nie.

Hoofstuk twee

Herklaas Praatrot maak staat op sy jarelange mense- en boekkennis. 'n Kollega is geskiet; 'n ander vermis en die hoof lig hom in oor die departementele opset. Hy laat professor Lasarus praat. Selfs onbelangrike inligting mag van nut wees.

“U sien, daar was 'n felle wedywing tussen die twee skrywers en ek dink Vercuiel was enigszins bedreig deur Ligter se koms na die departement. Hy is ook in 'n hoër pos aangestel en ek dink Vercuiel was uiters ongelukkig oor hierdie situasie. Natuurlik dink ek Vercuiel is 'n briljante en talentvolle jong man, maar in my jare as akademikus, het ek geleer om objektief te wees. Ligter is...ek bedoel was, die meer belowende skrywer. Hy het gewoon meer pryse ingeoes. Sy boeke is internasionale blitsverkopers. Vercuiel is goed, ja, wel, maar hy moet nog ryp word. U sien, 'n moeilike situasie, omdat die jonger skrywer bepaald meer talentvolwas.”

Herklaas Praatrot bewaar die swye. Sy naam ironies genoeg, word ondermyn deur sy gedrag. Hy is 'n man van min woorde. Sy lewensfilosofie is - soos hy in 'n speurverhaal geleer het - *Talk is cheap but money buys the whisky*. Daarom knik hy net sy kop. Of sê: “Ja.” Trouens, hy het die vermoë om die woord *ja* op veertig maniere in te span, wisselend van 'n vraag, uitroep tot en met 'n groet.

“Ja.” Wat beteken ek begryp.

“U sien, ek sal bly wees as ons hierdie saak kan oplos sonder die pers of slegte publisiteit. Ek het hierdie nota langs Dirk Ligter se lyk opgetel: *Copycat, stole a rat*.

“En die boek van Johan Vercuiel?”

“Weliswaar net die manuskrip... 'n fotostaat van sy roman...”

“Wat nie noodwendig die werklike roman hoef te wees nie.” Herklaas Praatrot grynslag oor sy briljante insig. Dit mag dalk 'n *dupe* wees, hierdie manuskrip! 'n Duidelike poging om Johan Vercuiel te laat lyk asof hy die moordenaar is. “Ek sal moet ondersoek instel. U hoef niks te vrees nie. Hierdie moord sal opgelos word sonder enige ongure publisiteit. Dirk Ligter is mos met verlof, nie waar nie? So niemand sal onmiddellik agterkom hy is weg nie. Gaan net met u werk aan asof niks gebeur het nie. Ek sal 'n lokval vir die moordenaar stel.”

Hoofstuk drie

Johan Vercuiel word wakker met 'n verblindende hoofpyn. Wat op aarde het gebeur? Dan onthou hy: 'n hou het hom teen sy kop getref, terwyl hy besig was om te skryf aan sy nuwe roman, **Kopïïs**. Hy skryf gewoonlik saans in sy kantoor aan sy roman sodat niemand hom kan vind nie.

“Jy moet oppas,” het 'n vriend gewaarsku, “Iemand kan jou vermoor. Die gebou is saans leeg en dit is die perfekte plek vir 'n *whodunnit*!”

Nou is hy weliswaar aangerand in sy kantoor en wat meer is, die afskrif van sy roman wat hy gister laat fotostateer het, is weg. Een op sy rekenaar; een uitgedruk; een gefotostateer om te verhoed dat dit weggaak. Die fotostaat is egter weg. Iemand het 'n paar uur gelede hier ingekom,

hom teen die kop geslaan en 'n afskrif van sy nuwe roman gesteel.

Presies hoe laat het dit gebeur? Hy kyk op sy horlosie: dis elfuur. Hy besluit om op sy rekenaar in te gaan en te kyk presies hoe laat het hy die laaste keer op sy sisteem gewerk. Hy gaan in op die program en sien: 9.45.

Iemand het dus om kwart voor tien sy kantoor binnegekom (hy laat ook 'n paar minute vir die rekenaar wat moontlik nie korrek ingestel is nie) en hom teen sy agterkop geslaan en die manuskrip gesteel. Iemand wat sy bewegings ken en 'n sleutel besit van die gebou waarin hy skryf.

Twee ander persone weet van die roman. Twee ander persone besit ook sleutels van die gebou. Janus Lasarus en Dirk Ligter.

Hoofstuk vier

Herklaas Praatrot trommel met sy vingers op die kroegtoonbank, wyl hy 'n *Black Label* drink en nadink oor vanoggend. Janus Lasarus, Dirk Ligter en Johan Vercuiel. Drie persone wat nou onverwags deel word van sy denke. Maar as wyse speurder weet hy dat die motief ook aan ander rolspelers gekoppel mag word.

“Is daar enige ander persone in die departement?” So kom hy dan te hore van die sekretaresse, 'n oujongnoui, Mejuffrou Gertruida Geldgooier. Veertig plus. Oorgewig. 'n Nooi in haar liefde verlaat. En verlief op Johan Vercuiel. Dit kom hy alles binne die eerste tien min te te wete toe hy met haar praat. Juis dit wat mense probeer wegsteek, word beklemtoon. Die feit dat sy telkemale maak asof Vercuiel haar nie werklik aanstaan nie.

“Is dit moontlik dat u vir my 'n rekenaaruitdruk kan gee van alle foonoproepe wat die afgelope vier dae vanuit hierdie kantoor gemaak is?”

“O seker.” Laterale denke is Herklaas Praatrot se sterkste punt. Destyds in die Speurakademie in Pretoria het vir hierdie afdeling altyd 100 persent gekry.

“En Juffrou'tjie: dit is seker ook moontlik om 'n uitdruk te kry van alle persone wat hierdie gebou die afgelope vier dae binnegegaan het?” Hy sien haar ogies vernou in 'n klein skeptiese vraagteken. Hoekom? Wat? vra sy geluidloos.

“Moderne geboue registreer dikwels ook hoe laat 'n persoon op 'n bepaalde tydstop 'n gebou binnegaan, nie waar nie?”

“Inderdaad.”

“Die sleutel tot hierdie gebou is soos 'n kredietkaart wat 'n mens inpons...kampuskontrole sal sekerlik in staat wees om aan ons 'n uitdruk te gee.”

Professor Janus Lasarus staan meteens langs hulle. “Ongelukkig was die rekenaarsisteem buite werking die afgelope vier dae,” sê hy stroef.

Herklaas Praatrot bly doodstil. Hy weet dat hy sal moet staatmaak op die sogenaamde *accidental tourist*, oftewel die toevallige ooggetuie. Die mure hét altyd oë.

Hoofstuk vyf

Sover het Herklaas Praatrot nog net die hoof en die sekretaresse van aangesig tot aangesig

ontmoet. En vir Dirk Ligter in die lykshuis met sy naamkaartjie om sy toon. Neffens 'n polisieersant.

Hy is flink op pad om Johan Vercuiel te ontmoet. Iemand wat volgens almal die moordenaar behoort te wees. Nydig op Dirk Ligter; 'n eksemplaar van sy roman neffens die lyk en moeilike verhoudings met almal in die departement. Alle paaie lei dus na Rome, oftewel Johan Vercuiel.

Johan Vercuiel wat volgens Janus Lasarus “verdwyn” het, maar duidelik die hele nag in sy kantoor spandeer het. Toe Herklaas Praatrot hom daar bel, antwoord hy dadelik die foon. Waarom wou Lasarus die indruk skep dat Vercuiel verdwyn het? Of het hy hom dalk tuis opgebel? Hy skryf hierdie belangrike punt in sy **Cluedo**-dagboekie neer.

Johan Vercuiel ontwapen Herklaas Praatrot met sy oop gesig en ferm handdruk. En sy imposante boekrak vol speur- en aksieverhale. Hy sien 'n eksemplaar van John le Carré se **Single & single** lê op sy volgepakte lessenaar. Hy sien ook 'n eksemplaar van **The spy who came in from the cold**. Simenon en Agatha Christie staan eweneens daar.

“Aangename kennis.”

“Bly te kenne.” Herklaas Praatrot begin - ongewoon vir hom - dadelik te praat oor sy liefde vir speurverhale. Johan Vercuiel luister en beaam baie van sy uitsprake.

“U moet my verskoon...maar u weet natuurlik waarom ek hier is...u kollega...”

“Ja, ek het gehoor...”

“U het dit gehoor?”

“Ja...by Karl Kielblock...vanoggend op e-pos. Ek was die hele nag in my kantoor.”

“Meneer Vercuiel, sal u my verskoon...”

“Doktor...”

“Sal u my verskoon...maar hoe kon meneer Kielblock hiervan geweet het?”

“Ek begryp nie u vraag nie?”

“Slegs die hoof en die sekretaresse weet van Dirk Ligter se dood. Tensy iemand anders in die departement...?”

Hoofstuk ses

Noam Gromsky is so vaal en bloedloos soos sy belangstelling: die taalkunde. Hy praat ook in stadige, korrekte sinne asof hy telkens besig is om 'n boomdiagram te trek vir studente. Alles het vir hom 'n oppervlakte - en dieptestruktuur. Herklaas Praatrot klop aan sy deur waarop daar staan: *Gone Chomsky*.

Die speurder begryp nie die verwysing nie. Hy maak 'n aantekening hiervan in sy klein dagboek met 'n stomp potloodjie. Wat/Wie is Chomsky? Dit staan langs punt een: Waarom wil JL ons laat dink JV het “verdwyn”? Het die een dalk iets met die ander te make? Die rol van die toevallige *clue* mag nooit geïgnoreer word nie. Hierdie twee sake, weet hy, gaan nog by mekaar uitkom.

Dit is wat hy bedoel met: die mure hét oë. Dit is asof daar psigiese energie is wat ontersaaklike skakels met mekaar verbind. Asof daar spookagtige ooggetuies is wat hierdie sake na vore bring.

“Doktor Gromsky, ek is...”

“Menéer Gromsky. In die taalkunde neem dit heelwat langer om iewers te kom...anders as met letterkundiges wat vinnig promoveer met onwetenskaplike studies wat geen bydrae lewer nie. My vakgebied behoeft 'n ware, wetenskaplike beheer. Ons toets elke stelling. Vir elke uitspraak is daar 'n kontrole-uitspraak.”

“Ek sien.”

“Ware navorsing en nie nabootsing of napratery nie. Dis al wat tel.”

“U het Dirk Ligter geken?”

“Ja, hy was 'n kollega.”

“U verhouding met hom?”

“Ons het soms oor boeke gesels. Ek het baie van sy romans gehou. In sy laaste roman is daar ook 'n toneel wat hy gebaseer het op 'n verhaal wat ek vir hom vertel het. Nou ja, mens moet seker maar versigtig wees vir skrywers.”

“Wat behels daardie toneel?”

“O, dit staan in **Loodswaai**. Dit behels 'n verduideliking van hoe die perfekte moord gepleeg kan word.”

“Wil u my vertel van hierdie perfekte moord?”

“Jy skep soveel warm lug en vals leidrade dat jy die werklike motief verdoesel...”

“Ja?”

“Gestel ons sou wou glo die werklike motief vir hierdie moord is tussen twee skrywers en ek sou vir u sê dat dit eintlik tussen 'n *werklike* skrywer en 'n *mislukte* skrywer is?”

“Ja?”

“U weet waarskynlik nie dat Janus Lasarus in sy jeug 'n roman geskryf het nie. Dit heet **Swaailood** en al die eksemplare van hierdie roman is biblioteke verwyder.”

“Hoe weet u daarvan?”

“Kom ons sê dat ek ook 'n speurverhaalkenner is.” Hy lag. “Ek weet van hierdie roman, omdat my eerste vrou die uitgewer was van hierdie roman.”

Hoofstuk sewe

Herklaas Praatrot sit met 'n lyk van 'n skrywer. 'n Hoof wat probeer om die ander skrywer na die moordenaar te laat lyk. 'n Kollega wat die hoof laat skuldig lyk. Hy haal sy notaboekie uit:

Dirk Ligter (vermoor)

Johan Vercuiel (skrywer) eerste verdagte; skryfjaloesie

Janus Lasarus (hoof) tweede verdagte; skryfjaloesie

Gertruida Geldgooier (sekretaresse) verlief op JV en regterhand van Janus L.

Noam Gromsky (taalkundige) jaloers op skrywers se posisie

Hy trommel met sy vingers op die kroegtoonbank. Dis so eenvoudig. Dis alles so eenvoudig. Bingo, dink hy.

Hoofstuk agt

Janus Lasarus lyk oënskynlik goed uitgerus en die hele departement sit om die tafel. Toe Herklaas Praatrot hom gisteraand gebel het en gevra het dat almal hier moet wees, het hy 'n dringende vergadering belê. En 'n handvol kalmeermiddels gedrink om sy bewende hand te probeer verdoesel.

Herklaas Praatrot tel sy klein notaboek op. “Ek het nie nodig om veel te sê nie. Julle poging om telkemale die skuld op 'n ander te pak, het my nie van koers af gebring nie. Intendeel. Al die verskillende valse leidrade en roetes het nie die oorspronklike motief verdoesel nie, naamlik jaloesie. Elkeen had 'n motief om Dirk Ligter te vermoor. Johan Vercuiel - as skrywer en in direkte kompetisie met die vermoorde; Janus Lasarus - as mislukte skrywer en jaloers op enige kreatiewe energie in die departement; Gertruida Geldgooier - as versmade geliefde van Vercuiel wat uit wraak die moord kon pleeg; Noam Gromsky - as aspirant-skrywer wat voel Dirk Ligter, die vermoorde, het 'n idee van hom gesteel. In so 'n komplekse situasie kan nie net een persoon aandaaglik wees nie. Dit weet ons uit Agatha Christie se **Murder on the Orient Express**.

Vercuiel het die fotostaat gemaak met die hulp van Gertruida Geldgooier. Hierna is hy wel oor die kop geslaan deur haar. Almal sou hom as die skuldige uitwys en hy sou niemand kon teëgaan nie, omdat hy aanvanklik 'n medepligtige was. Janus Lasarus het die gebou betree; hierom die leuen oor die rekenaar van kampuskontrole wat kwansuis buite werking sou wees. Noam Gromsky het die dodelike hou toegedien. Hy het egter te veel blaam op Lasarus begin plaas, omdat hy besef het dat hy nie bevorder sou word so lank as wat hy die hoof is nie. Hierom sy deursigtige poging om Lasarus die skuld te gee in plaas van om vol te hou met die sameswering teen Johan Vercuiel.

Hy hou hulle een vir een dop. Hy sien ook hoe hulle snak na hul asem toe Dirk Ligter in die deur staan.

“U sien, liewe departement, u het een belangrike punt misgekyk. Dit was Dirk Ligter se ewebeeld, sy tweelingbroer wat vermoor is.”

Johan Vercuiel glimlag oor die slot van sy roman. Hy kliek op *save*. Die roman se plot, weet hy, sit nog vol gate. En hy sal beslis die name van die kollegas moet verdoesel. Maar hy voel vreemd gelukkig oor die verhaal wat hy beslis nooit sal kan publiseer nie. Hierin verrai hy te veel van homself. En, meer nog, hy het nog net die skelet van 'n roman. Die belangrikste is dat hy egter iets in homself kon erken: hoe mense wat in nabye kontak werk, idees van mekaar oorneem of mekaar beïnvloed.

En hoe elkeen jaloers waak op dit wat hy meen sy posisie is.

IV

Johan Vercuiel voel vanoggend uitgeput. Bykans asof iemand hom werklik oor die kop geslaan het. Hy voel vreemd onrustig. Uit sy jarelange verbintenis met die departement weet hy iets is aan die broei. Hy kyk na sy lesing oor die speurverhaal. Vanoggend moet hy voortgaan met hierdie teoretiese lesing. Hy trek sy das reg, kam sy hare met sy vingers en stap na die lesinglokaal waar die studente op hom wag.

Die speurverhaal sentreer rondom angs en paranoïa. Die wilde jaagtogte in moderne Hollywoodfilms is 'n manifestasie van hierdie angs wat aan die basis van die speurverhaal is. Die sweet tap hom af. Hy vee met sy sakdoek oor sy gesig. In die jaagtonele word die bloedskendige oortreding verdring. Die sogenaamde shoot-out is die onthulling van hierdie wete: dat Oedipus oortree het. Solank as wat die karakters beweeg en as't ware wegjaag van die oortreding, is daar geen insig in dit wat oortree is nie. Wanneer daar stilstand kom en selfondersoek plaasvind, dan moet Oedipus homself verblind. Dit is wanneer die moordenaar/skuldige geskiet word of gewoon oorgee.

The usual suspects, Reservoir dogs, selfs 'n komedie soos Ruthless people funksioneer op hierdie paranoïese energie. Hy hoor iemand kug. Hieruit kan hy aflei sy teorie word krities aangehoor. Hy probeer die geluid ignoreer. Hy weet hierdie student haat hom en probeer hom telkens betrap dat hy iets nie presies kan onthou of herroep nie. In die parapsigologie word daar ook verwys na die gelyke vibrasies tussen mense. Vir die een wat moet optree as slagoffer word daar 'n onbewuste pakt gesluit met die bestraffer, die rol wat die speurder dan vertolk.

Hy voel vanoggend uitgeput. Georges Simenon, weet hy uit 'n onderhoud in **Paris Match**, het 'n roman in drie maande voltooi. Die dokter het hom alvorens hy 'n roman begin het eers ondersoek om te sien of hy fisies in staat sou wees om die werk te voltooi. Daarna, vir drie maande, word die roman geskryf teen 'n frenetiese tempo. Maar net na die voltooiing begin hy weer met 'n nuwe reeks. In sy romans is die speurder Maigret altyd in beheer en hy het ook 'n volmaakte verhouding met sy vrou. Hy verstaan altyd mense se redes vir hul optrede. In **Le clochard (Die boemelaar)** begryp Maigret waarom die man nie meer wil deel wees van die samelewing nie.

In die werklike lewe, blyk dit, was Simenon egter 'n ondraaglike persoon wat sy dogter bloedskendig misbruik het. Dit is volgens haar getuienis die rede vir haar vader se fanatieke skryfproses: hy moes iewers uiting gee aan sy donker kant. Hy moet hierdie insig verwerk in sy lesings. Hierdie naweek moet hy sy ouers besoek. Hy stel dit eenvoudig net te lank uit. Hy durf nie langer wag nie.

V

Dis ongeveer drie ure se ry na sy ouers. Johan Vercuiel klim in sy motor. In hierdie drie ure sal hy hom moet gereed kry vir die konfrontasie met sy ouers op die plaas in die Karoo. Waarom beleef hy sy ouers so intens? Sy vader het hom nooit vergewe vir die feit dat hy eerder in die regte wou gaan studeer as om boer te word nie. En toe hy begin skryf, was sy vader nog meer onverdraagsaam jeens hom. Op Goedgeluk het die stilte ongemaklik tussen hulle gebly.

“Wanneer gaan pa skeer?” Hierop het sy vader net afstandelik geantwoord.

“En die windpomp lyk maar vir my geroes...” Dit het sy vader klaarblyklik nie eens gehoor nie.

Met sy duur leerskoene het hy op die plaas rondgestap en die bakens uit sy jeug opgesoek. Hy het met die bakkie gery en die geroeste emmer langs die ou plaasopstal gesoek. Hier het hy en sy neef dikwels in hul jeug gespeel. Sy was jeug wat volgens die norm as “gelukkig” beskryf kon word. Dit was die paradys: die lewe saam met sy ouers op die plaas. Sy stil moeder, Hanna en sy streng vader, Abel.

Joan (*Freudian slip*. JH) Vercuiel skakel sy rekenaar aan. Hy klik op die *WordPerfect 5.1 for Windows*. 'n Ironiese naam vir die program waarop hy besig is om te skryf: *WordPerfect*. Hierna beweeg hy na die *file manager* en hy plaas die stiffie waarop die roman se naam **Kopiis** staan in die **Flexi 486 GP DX4-100**. Die stiffie wil egter nie oopgaan nie. Dit wat hy dus tot dusver geskryf het, kan hy nie kopieer nie. Hy raak onrustig; sou daar iets fout wees met sy rekenaar of is die stiffie dalk net verkeerd geprogrammeer? Hy klik weer. Die sweet is besig om hom af te tap. Hy klik weer. Weer eens ontvang hy die boodskap dat die stiffie nie kan oopgaan nie. Daar is fout, daar is groot fout weet hy. Opeens maak die stiffie wél oop en hy lees die gekopieerde roman. Hy weet dat ingeligte mense in staat is om by ander se rekenaars in te breek. Het hy dit dalk genoem dat sy kodenommer altyd rondom James Bond-titels sentreer? Hy begin lees aan die roman:

KOPIIS

DIRK LIGTER

© 2000

Die lewe boots kuns na, skryf Johan Vercuiel op sy rekenaar. 'n Hittegolf is besig om die stad te teister en snags slaap almal met oop vensters ten einde die broeiende stad se hitte wat soos 'n broeikas voel, te trotseer. In die nag hoor hy in die verte 'n boot wat op vertrek is, se lang, lui groet aan die Kaap van Storms.

Soggens vroeg is dit die muezzin wat voor hanekraai op sy pos is en dan die brommende

verkeer wat soos kruipende miere die stad binnedring.

Dit is al geruime tyd wat Johan Vercuiel nie kan skryf nie. En dit, die weet hy, is die ergste wat met 'n skrywer kan gebeur. Veel, veel erger as 'n ondermynende resensie of 'n soortgelyke agterbakse misgryp. Soggens net na agt skakel hy sy Compaq rekenaar aan. Hy luister na die aankondigingsgeluide wat dit maak. Dan kliek hy op sy roman Kopiis en wag hy vir die eerste gedagte om hom te inspireer. As Opperman gepraat het van die kalaharis wit papier, begryp hy nou die betekenis van die rekenaar se eindelose bergplek. Die begrip ewigheid kry hier nuwe betekenis.

Maar hy kan dit nie vul nie. Hy weet nie meer hoe dit is om 'n roman te skryf nie. Dit is asof hy sedert die dood van sy vader alle sinnigheid verloor het vir dit wat eens 'n obsessie was. Hoe hy vyfuur soggens sou opstaan, ontbyt maak en skryf asof dit die laaste kans in sy lewe was. Bykans soos iemand wat die volgende dag tereg gestel sou word en moet klaarmaak met sy lewensverhaal sodat die mensdom die waarheid kan hoor.

Met die dood van sy vader het hierdie begeerte hom verlaat. Sy selfmoord het die ingewikkelde verhouding net verder bevestig en hy het selfs 'n medium besoek wat kennelik nie veel wou sê oor sy vader se gevoel oor hom nie. Die drie kerse in die bedompige kamertjie het wel 'n vreemde skroei geluid gemaak. My vader is hier, dit weet hy. Hy regeer selfs vanuit die dode. Hy laat hom steeds geld.

Die dood van sy vader, die gesiene ou patriarg, was net 'n finale bewys van die ou man se selfsug en onvermoë om te erken hy het 'n fout gemaak. In die studeerkamer het Johan Vercuiel op vele dokumente afgekom wat bewys het dat die ou man sy plaas sou moes verkoop. Dat daar sprake van 'n bankrot boedel en litigasie was. Hierom was selfuitwissing die enigste uitweg. Om die spore van 'n mislukte lewe te probeer doodvee.

'n Gevoel van woede en volledige onmag is wat Johan Vercuiel voel. Hy besef presies wat Dirk Ligter met sy roman doen: hy is besig met diefstal. En hy kopieer sy idees en verander dit in so 'n mate dat dit net vir die kenner na diefstal sal lyk. Johan Vercuiel besef ook dat Dirk Ligter kan maak asof hy die oorspronlike teks geskryf het en dat hy wat Vercuiel is, by my oorneem. Hoe sal hy dit kan bewys? Deur die leser te neem na sy lewe en te sê: Kyk, dit het regtig met my gebeur!

Hy weet dat hy en Dirk Ligter op 'n konfrontasie afstuur. Hy stap egter in die hoof vas.

“Waar was gisteraand?”, vra die hoof vermanend.

“Gisteraand?”

“Ons had 'n Nederlandse skrywer op besoek, Johan, en die hele departement was daar; almal behalwe jy.” Johan Vercuiel voel hoe die bloed uit sy liggaam vloei. Hy word yskoud. Hy onthou die brief van *Die Huis der Nederlande* wat verlede week in sy bussie gelê het. Hy het dit nie oopgemaak nie, omdat hy dit aangesien het vir 'n blote nuusbrief. Nie vir 'n belangrike kennisgewing nie. Nou het hy 'n fout begaan waarop die departementshoof hom kan wys.

“Ek vra verskoning...”

“En wanneer handig jy die student se beursvorms in.” Hy sien hoe die hoof hom met stil, ingehoue minagting aankyk. Beursvorms? Hy soek in sy geheue na 'n student se beursvorms soos 'n internetbesoeker freneties beweeg van een webruimte na 'n volgende. Hy kan nie onthou nie.

“Die nagraadse student...jou Ph.D.-student wat skryf oor die mitologiese basis van die speurverhaal.” Hy hoor die nou onbedekte minagting in die hoof se stem.

“Ek is jammer, professor, maar ek was onder die indruk die beurs is reeds toegeken.”

“Dit was vir verlede jaar se inskrywing. Ons soek na hierdie jaar se vorms.”

“Ek sal dit onverwyld inhandig.” Johan Vercuiel stap na sy kantoor, grimmig oor sy twee foute. Die derde keer is skeepsreg, dink hy. Iets is besig om met my te gebeur. Daar is iets drasties verkeerd. Ek is besig om houvas te verloor. Op myself. My werk. Is ek besig om te hallusineer? Is dit dalk die eerste fase van 'n persoonlikheidsversteuring? Ly ek aan 'n depressie wat my maak dinge vergeet wat belangrik is vir my oorlewing?

Met sy kennis van psigoanalise weet Johan Vercuiel ook dat daar nie iets is soos 'n onbedoelde fout of vergissing nie. Alles is gelaai met betekenis. Wil hy dalk onbewustelik vir Janus Lasarus irriteer omdat hy telkens vir Dirk Ligter opkom? Hom bevoordeel? Hy moet egter sy gedagtes orden en aandag gee aan sy lesings. As een van sy studente hom verkla dat sy werk nie op peil is nie, is dit verby met hom. Hy weet dat Janus Lasarus 'n lêer oor hom hou. Trouens, dat elke insident noukeurig opgeteken word vir toekomstige verwysing. Hy het een aand laat gewerk en die sekretaresse het haar deur nie gesluit nie. Die liasseerkabinet was ook oop en hy kon homself nie keer nie. Daar was dit alles. Netjies gealfabetiseer onder verskillende vakkies. *Navorsing, uitgawes, personeel, studente*. As kind het hy een keer in sy vader se studeerkamer rondgekrab en op 'n laai met 'n vals bodem afgekom vol briewe wat vir niemand anders se oë bedoel was nie. Om oor inligting te beskik wat nie vir jou bedoel is nie, kan jou sleg beïnvloed. Freud skryf immers oor die jong kind wat die *voyeur* of afloerder is en kastrasie vrees omdat hy nie by magte is om die korrekte gevolgtrekking oor die seksdaad te maak nie. Daardie personeelinligting moes hy ook nie lees het nie. Daarmee het hy die verbode terrein betree. Die terrein van die inestueuse in Freudiaanse terme.

Dames en Here, ek vertrou u lees die materiaal in die biblioteek. Ons gaan vandag verder met die bespreking van die Einfache Formen oftewel, die Enkelvoudige vorme en hul werking. André Jolles se terme verwys na die enkelvoudige vorme wat in die taal bestaan en onafhanklik van ons toedoen tot stand kom. Dit is die legende, die saga, die mite, die raaisel, die spreuk, die Kasus, die memorabile, die sprokie en die grap. Later jare het hy ook die fabel bygevoeg. Vir hom is dit die vorme waaruit die literatuur spruit. Sy sieninge herinner sterk aan Jung se uitsprake oor die argetipes, te wete kollektiewe strukture of patrone waaruit ons kennis put. Die mens is dus 'n blote toevalligheid, omdat hierdie vorme deur taal ontstaan.

Alle menslike optrede of gedrag kan vir Jolles herlei word na drie fasette wat hy vergelyk met die werksaamheid van die boer, handwerker en priester. Die boer word gekonfronteer met die natuur wat hy moet bewerk en orden. Die handwerker (of kunstenaar) herskep dit wat die boer aan hom gegee het tot kuns. Die priester gee betekenis aan hierdie dade.

Waar kom taal in die prentjie? Die mens dink oor alles, praat oor alles, kortom, die mens maak

taal van alles. Die taal het 'n benoemingsfunksie en dit skep. Dit herskep en gee betekenis. Deur taal word 'n gemeenskap gereguleer en beheer. Daarom as ons ouer literatuur lees, word ons veral getref deur die ou taal, dit wat 'n verskil tussen nou en toe aandui. (Ofskoon Jolles hierdie teorie alreeds in 1929 ontwikkel het, is dit 'n relatief jong interpretasie as 'n mens dit teen ander ouer kennis plaas). Of die gemeenskap bewus is van hierdie 'strukture' is irrelevant, omdat dit onafhanklik hiervan funksioneer.

Daar blyk in sy studie drie aspekte van die eenvoudige vorme te wees:

- i die verhouding tussen basiese taalkonstruksies en eenvoudige vorme;
- ii die verskillende taalkonstruksies in die ontwikkeling van kunswerke;
- iii verskille en ooreenkomste tussen verskillende tale (dit wat Jung as argetipes sou bedui) en die ontwikkeling van eenvoudige vorme en kunsvorme (byvoorbeeld die sprokie wat alreeds by ernstige skrywers as basis geneem word, soos by A.S. Byatt in *The djinn in the nightingale's eye* of die speurverhaal by Umberto Eco in *The name of the rose*).

Sowel die goeie as die bose kry gestalte in hierdie vorme: Christus teenoor Faust.

Die legende boots iets groots na: 'n verheerliking van die ideale toestand, soos Superman en hierom is die moderne filmkyker so ontsenu deur die akteur Christopher Reeve se verlamming wat die legendariese posisie as't ware ondermyn. Die speurverhaal is in wese gekoppel aan die raaisel, omdat hier ook 'n oplossing gesoek word. Die spreuk weer het te make met die bondige stelling wat 'n lewenswaarheid opvang ('n Goeie begin is halfgewin), terwyl die kasus te make het met die menslike behoefte om handeling/uitsprake aan norme te toets. Die memorabile gee uiting aan die merkwaardige gebeurtenis wat histories toetsbaar is. Veral die anekdotiese is hieraan gekoppel. Hierteenoor gee die sprokie uiting aan die naiewe etiese siening. (Clarissa Pinkola Estés se *Woman who run with the wolves* analiseer en dekonstrueer sprokies vanuit 'n Jungiaanse perspektief.) Die grap op sy beurt ontloft 'n ingewikkelde situasie.

Wat bepaald interessant is van hierdie studie is dat die speurverhaal rondom stilte funksioneer.

Jolles se studie sluit aan by die Tarot. So pas het daar 'n Suid-Afrikaanse stel verskyn: Soultidings van Susan Marais.

Die 23 **major arkana** verteenwoordig die spirituele ontwikkeling van die speler wat plaasvind vanaf totale onskuld tot 'n gevoel van spiritualiteit. Ook Carl Gustav Jung het uitgebreid oor die Tarot geskryf.

Daar bestaan vele spekulاسies oor die oorsprong van die Tarot. Volgens die neëntiende eeuse mistikus, Eliphas Levi, sou dit moontlik wees om die stand van die volledige universum te weet al sou 'n mens in eensame opsluiting wees. Deur die kaarte te lees, kan die wêreld begryp word.

Daar is vele spekulاسies. Sommige mistici meen dat oorspronklike kennis van die Egiptenare in die kaarte opgevang is. Dit het hulle gedoen uit vrees vir verwoesting (Lomax, **Rand Daily**

Mail, 14.12.1972). Vir ander is dit egter gewoon speelkaarte. In Italië word dit gebruik in 'n spel **tarocchini**. Skynbaar bestaan daar die geloof dat die kaarte hul oorsprong had in Fez in die dertiende eeu. Niemand kon dit egter bevestig nie. Vir ander weer is hulle gekoppel aan die soektog na die Heilige Graal.

Maar dit is juis hierdie teenstrydige teorieë wat boeiend is en die Japannese stel heet **Osho Zen**. Die tarot word as volg verdeel:

Die sogenaamde **minor arkana** behels: Swaarde (of die ekwivalent van die sogenaamde Skoppensboer in 'n speelpak); Munte (Diamante); Stokke (klawers) en Koppies (Harte).

Dit heet dan ook die Tarot of Tarok en in Hebreeus word daarna verwys as die sogenaamde Torah en in Egipties as die Tarosh.

Dit blyk dat daar groot onsekerheid bestaan oor die funksie van hierdie kaarte en vele skrywers ontken kategorieë dat die doel van hierdie kaarte enigsins iets te make het met fortuinvertelling.

Gedurende die sogenaamde Middeleeue was die kaarte 'n weergawe van die wêreld wat deur konings regeer was. Die kerk is voorgestel deur die sogenaamde bekere (cups); die leer (swords); die handelaars (pentacles) en die boere (batons).

Aanvanklik kon net die rykes die lieflike handgemaakte kaarte bekostig en die kaarte was in houtsnie beskikbaar. Later, toe dit meer populêr geraak het, het die voorkoms ook verander. Die koppies het harte geword; die swaarde die sogenaamde skoppensboer/skoppensvrou (spades); die geldstukke of (pentacles) diamante en die sogenaamde batons is verander na clubs of klawers.

In Duitsland weer vind ons harte, blare, akkers en klokke op die stel. Daar word ook beweer dat die Franse die grootste invloed had op die ontwikkeling van die kaarte soos ons dit dan vandag ken. Hiermee is die **major arkana** verwyder en die kaarte verminder na 52 plus harte, diamante, "spades" en klawers.

Ongeveer in die veertiende eeu is die Tarot vanaf die Ooste gebring na Italië deur die sigeuners. Party skrywers meen dat hulle die kaarte gesteel het in die Ooste. Ander bronne beklemtoon weer die rol wat die Kruisvaarders gespeel het.

En wat beteken die Tarot? Is dit gebaseer op die Hebreeuse alfabet of is dit eerder Hindoe mitologie wat hier 'n rol speel? Of is dit ook soos Jung beweer 'n blote voorstelling van argetipes uit die kollektiewe onbewuste?

Was hierdie kaarte gesteel uit die Ooste? Of geleen? Soms word die Tarot ook **The book of Thoth** in navolging van die Egiptiese God Djowtey (Thoth in Grieks) wat die wysheid en magiese kragte beheer het. Hy het beheer oor alles uitgeoefen en skrif en wiskunde uitgevind. Hy word voorgestel met ibis-hoof met 'n pen en inkhouer in die vorm van 'n bobbejaan met 'n

*hondekop. In die Hellenistiese tydperk is hy ook geassosieer met die Griekse God Hermes en lateraan met Hermes Trismegistus, die beskermheer van die towenaars. Ons meen die Tarot het so teen 1270 of selfs 1085 die Weste bereik. (Al hierdie inligting is deur die jare vergaer en onder meer is die **Encarta ensiklopedie** bestudeer.)*

*Deur die jare het die Tarot aangepas by nuwe werklikhede. **Soultidings** is eweneens fassinerend omdat dit moderne prentjies verskaf - gedoen deur Lou Henning en Visual FX -en die Bybel betrek. Waarskynlik sal 'n paar teoloë frons oor die versoening tussen die mistieke en die Bibliese.*

Tog bewys hierdie reeks iets: daar is sekere waarhede wat so oud as die berge is.

Johan Vercuiel weet dat hy vandag 'n deurbraak gemaak het deur sy plasing van onbekende kennissisteme teenoor mekaar. Hy voel opgewonde oor hierdie insig. Dit laat hom effens beter voel ná die ontdekking dat Dirk Ligter waarskynlik besig is om op sy masjien in te breek en sy kreatiewe idees oor te neem. Dit sal helaas moeilik bewysbaar wees en hy weet ook dat sommige mense hom as kleinsielig en nydig sal sien. Dit maak hom nog meer onrustig. Hy klik op **Kopiis** en hy ontdek dat die rekenaar besig is met sy eie spel. Het hy iewers verkeerd geklik, maar waarom is die rekenaar besig om sy teks te dupliseer? Die teks was sowat 'n honderd bladsye lank, maar dieselfde teks het nou drievoudig vermeerder sodat die teks driehonderd bladsye lank is. Hy voel uiters onrustig. Hier is iets vreemd aan die gebeur. Dalk moet hy die Tarot konsulteer ten einde verheldering te vind vir sy troebel gemoed.

Miskien is sy verbeelding besig om hom parte te speel sodat hy nie meer kan onderskei tussen fiksie en werklikheid nie. Is hy dalk besig om soos die Griekse skilder Zeuxis sulke realistiese druiwe te skilder sodat die duiwe daaraan wil pik? Is hy dalk onwetend besig om homself te skep sodat hy nie meer weet wie die romankarakter en wie die werklike mens is nie?

Is dit moontlik dat fiksie jou onwetend kan oorneem sodat jy nie meer weet wie jy is nie? Watter bewyse het hy dat hy en Dirk Ligter nie dieselfde persoon is nie. Hy probeer sy aandag bepaal by sy werk en hy dink aan die implikasies van sy nuutgevonde verbinding tussen *Einfache Formen* en die Tarot.

“Jy is te eklekties in jou denke”, het Janus Lasarus vir hom eendag gesê. “Jy moet besluit watter rigting jou werklik inspireer en dit probeer begryp. Ek dink, soos Joseph Campbell, dat 'n mens eerder een intellektueel se werk volledig moet begryp. Daarna moet jy alles lees wat hy in sy lewe bestudeer het. In hierdie opsig is Sigmund Freud vir my 'n belangrike rigtingwyser. Freud is veral belangrik wanneer 'n mens die werking van metaforiek begryp. Jy moet Freud goed lees.” Dit was dan ook die departementshoof wat na die dood van sy vader na sy kantoor gekom het. Hy wou nie vertroos word nie. Sy pyn was so diep dat hy dit nie onder woorde kon bring nie. Nog minder in sy gedagtes toelaat. Hy weet dat hy aanvanklik die dood - nee, selfmoord - van sy vader verdring het en dit verplaas het na die binneste ruimtes van die onbewuste wat vir Freud soos 'n landskap van bome lyk. Het Freud dalk hier gedink aan die dendriete van die brein? Tog is daar min dinge wat so gestroop kan lyk soos 'n winterlandskap met enkele populier- of bloekombome. Of is die onbewuste soos 'n rekenaar wat skielik - omdat dit 'n

verkeerde opdrag ontvang het - dieselfde teks oor en oor kopieer?

Maar waarom die soektog na 'n begin? Hy onthou dat hy eenkeer 'n stuk van Italo Calvino gelees het waarin hy skryf dat sy romans in 'n sirkelgang beweeg omdat hy as jong kind eers moes huiswerk doen alvorens hy kon flik toe gaan. Dus het hy 'n film dikwels in die middel eerste gesien; daarna weer teruggaan om die begin te sien. Is dit met hom ook so? Het daar iets in sy jeug gebeur wat hom teruggedwing het na die onsekere begin? 'n Begin wat nie bestaan nie, net soos 'n ui wat geen sentrum het nie.

Hoe gebeur dit dat sekere inligting in die onbewuste geberg word? Hoe kom dit dat 'n grondpad wat lyk asof dit gebars is hom altyd herinner aan sy jeug? Wie of wat bepaal dat 'n herinnering in die kontoere van 'n mens se onbewuste ingegraveer word? Johan Vercuiel weet nie meer nie. Hy voel vasgekeer in sy denke, in sy herinnering, deur sy skryfwerk. Skryf was nog altyd 'n ontvlugting. Nou ervaar hy dit as 'n walglike proses van selfkonfrontasie. Iets wat hom so vaskeer sodat hy nie kan ontsnap van sy self nie. Die *horror vacui* van die skryfproses. Hy kyk na die verskillende lêers op sy rekenaar. Hoeveel tekste is daar nie geberg waarvan hy vergeet het nie. Sy rekenaar berg alles alfabeties en volgens die datum en presiese tyd waarop die teks voltooi is. As hy ingaan op die sogenaamde rekenaar-bestuurder kan hy ook die presiese tye sien waarop hy gewerk het. So kan iemand dus sien hoe 'n teks in sy verskillende vorme gestalte aangeneem het. Eendag sal biblioteke nie meer uitstallings kan hou van 'n skrywer se werkboeke nie, maar 'n komputer moet gebruik ten einde die die skryfproses weer te gee. So word die eens geheime onbewuste soos 'n film uitgespeel sodat almal daarna kan kyk. Hy kyk na al die verskillende lêers op sy sisteem. Daar is tekste wat hy nie meer kan onthou nie. Hy klik op *pop* en die vergete eksperimentele verhaal kom na vore.

Die Poppespel

Mevrou Edelgrief vertel vir die Professor in Duits haar droom. Sy kan sien hy luister nie, want sy brilglase blink van sy eie storie. Sy besef: as sy werklik hierdie man wil imponeer, moet sy vir hom vertel wat hy wil hoor.

“Ek het gisteraand gedroom, begin sy, dat ek 'n pop is wat optree in 'n poppespel. My hare is geel. Ek droom die poppemeester trek my toutjies en ek dans - teen wil en dank - die dans wat hy begeer. Langs my staan 'n soldaatjie. Hy slaan ook alles gade. Skielik trek die poppemeester my uit die klein poppekas en ek breek in stukke.

*Toe ek die volgende oggend wakker word, bly die droom my by. Toe dink ek dat ek die verhaal vir u sal vertel. U sal begryp...u het mos in gister se lesing E.T.A. Hoffmann se **Die sandman** vir ons verduidelik. Hoe mens iets weet wat jy nie met die rede kan begryp nie...as ek reg onthou, die “unheimliche”, volgens Freud.”*

Toe Mevrouw Edelgrief klaar is met haar klein verhaal, bly die Professor eers stil. Toe begin hy:

“Ek het gisteraand gedroom ek is 'n poppemeester in 'n poppespel. Dit was seker die lesing wat ek gister aangebied het, wat my hierdie biesarre droom laat droom het. In die ryk en helder droom, sien ek 'n pop staan wat soos 'n vrou lyk. Ek raak op haar verlief, hoewel ek weet 'n

soldaatjie hou ons dop. Maar toe ek aan die pop raak val sy aan stukke."

Mevrou Edelgrief dink aan haar lewe. Haar man, 'n klein militaris wat haar nie meer liefhet nie, maar wat haar ook nie 'n lewe van haar eie gun nie. Haar studies kon sy alleen voortsit teen die grootste weerstand in.

"Hoekom wil jy verder studeer? En Duits? Wat kan jy daarmee doen?"

"Ek sal self daarvoor betaal."

"En die kinders? Wat van hulle huiswerk? En wie sal vir Suzaan ballet toe neem?"

"Ons het net in die oggende klas."

Gerepeteerde vrae en antwoorde. Soos in 'n poppespel met die bewegings vooraf uitgewerk. Eers jy; dan ek.

Uitreik. Weerstand. Aanvaarding. Opstand.

*Maar iets het haar voortgedryf na hierdie Professor met sy studies oor eksotiese onderwerpe. 'n Man wat kennelik verstaan dat alles in die lewe neerkom op 'n spel met reëls en regulasies. Veral sy studie oor **Die vrou as ewige heilige** het haar diep geraak. Hierin ondersoek hy die verskillende posisies van die vrou: vanaf die Middeleeue tot die Hede.*

Miskien is dit omdat hy daarop wys in welke mate vrouens die Objek van mans se Begeerte bly wat haar na hierdie kursus gedwing het. Dat hulle altyd die pop in die hand van die poppemeester bly.

Of dalk was dit die verhaal van sy vrou se selfmoord wat haar laat meen het dat iemand wat so intens skryf oor die liefde tog geluk verdien.

Sy weet nie. Nie met haar kop nie. Maar met haar hart voel sy. By hierdie man sal sy, Mevrouw Edelgrief, kan ontsnap uit die daaglikse ritme van opstaan, versorg, jouself minag, gaan lê (vir die liefdespel).

Haar blonde hare - weliswaar gekleur - hang soos strooi om haar kop. Haar blou oë wys die pyn van afgeskope voel en haar hande vat en los. Eens op 'n tyd was sy mooi, voordat die pyn vlees geword het en in die masochistiese lyf afgesak het.

Sy Gucci-bril lyk chic op sy neus. Sy hare word dun soos dit in die middeljare gebeur en sy lyf is - soos dit 'n streng sadis betaam - kompak.

Hy kyk na haar. Hy sien haar weerloosheid, haar behoefte aan hom. Die strooihare sal ek laat knip en 'n goeie dieët behoort haar weer goed te laat lyk. Sy het bepaald potensiaal. En ongelukkig- getroude vroue speel altyd goed saam...mens moet hulle net leer om nie met hul vriendinne te praat nie en op die kampus maak asof daar niks tussen ons nie. Sal ook nie weer die fout maak om die sekretaresse in my vertroue te neem nie...

Toe hy opstaan om aan Mevrouw Edelgrief se dynende borste te raak, gaan die deur onverwags oop. Met Meneer Edelgrief wat vra: "Wat dink jy is jy besig om te doen?"

Met grimmigheid besef hy dat selfs in 'n vergete verhaal, sy vader se selfmoord hom agtervolg. Waarom sou sy vader se dood hom so laat tob? Of is dit gewoon die skuldgevoelens rondom sy vader se dood en hul troebel verhouding wat die rede is vir sy komplekse optrede veral teenoor Janus Lasarus?

VI

Johan Vercuiel word wakker met 'n hoofpyn. Hy is nou al bykans drie dae in die **Hoogland Hydro**. Janus Lasarus het verlede week in sy kantoor gekom terwyl hy besig was om te skryf. "Johan, ek dink jy het verlof nodig...ek dink jy moet rus. Jy is nie jouself nie. Ek praat nie nou as hoof nie, maar as vriend. Gaan weg vir 'n paar weke. Ek sal sorg dat die res van die departement jou lesings waarneem. 'n Gesondheidsoord is dalk net die regte plek om 'n bietjie tot rus te kom." En toe hy weer sien, sit hy op 'n vliegtuig op pad na 'n oord waar 'n dokter elke oggend sy bloeddruk neem, hom weeg, medikasie voorskryf en aanbeveel dat hy net water moet drink. Die oord het 'n sauna, 'n warm en koue swembad. Ook e-pos vir diegene wat behoefte om met die buitewêreld kontak te maak. Hy vermy egter enige kontak met ander en vind blitssnel 'n roetine van slaap, oefen, slaap. En water drink. Na die tweede dag is sy liggaam gewoon aan die strenge vas en mis hy net sporadies kos. En drank. Sy **Compaq Armada** rekenaar is sy enigste bondgenoot. Soms probeer hy nadink oor die gebeure van die afgelope tyd, maar dan probeer hy liewers vergeet. Sy hele lewe is die afgelope tyd omvergegooi deur 'n dramatiese proses. 'n Proses wat so weifel tussen droom en harde werklikheid dat hy nie meer presies kan bepaal wat het regtig gebeur nie. Jare gelede het hy gelees dat as 'n mens 'n groot emosionele skok beleef dat jou liggaam beskerm word deur endomorfiene af te skei sodat jy nie die volledige implikasies van 'n ramp onmiddellik kan snap nie. Stelselmatig - asof jy weer die gebruik van ledemate herwin - kan jy die verskillende dele van die legkaart aanmekaar las sodat jy besef: dit het gebeur. So asof jou brein dan in terugskoue alles moet herwin en kopieer.

Hy besluit om hom besig te hou met sy skryfwerk. Hy het immers in hierdie godverlate gesondheidsoord meer as genoeg tyd om nie net 'n bestekopname van sy lewe te maak nie, maar ook om sy kreatiewe werk te voltooi. Dit is nou die mees gepaste tyd om die speurverhaal te verander en al die lomphede in die plot te verwyder. Die leser se *suspension of disbelief* word immers net te ver gerek. Hy begin weer: **Moord in navolging**

Hoofstuk een

Herklaas Praatrot skud sy kop in ongeloof. Die hoof van die plaaslike Hydro, dr. Janus Lasarus, het hom so pas geskakel. Een van hul gaste, Dirk Ligter is dood en 'n roman **Kopiis** is langs sy lyk opgetel. Die lyk, so blyk dit, is in die sauna gevind en die deur is klaarblyklik met 'n swaar houtvoorwerp gesluit sodat Dirk Ligter as't ware binne vasgekeer is. Dirk Ligter, so weet hy uit

vorige ervarings, het dus as't ware verbrand in 'n moderne Danteske hel.

Herklaas Praatrot glimlag grimmig oor sy literêre verwysing. Meer nog, herinner hierdie dood hom ook aan 'n James Bond-film. Watter een nou weer? Hy weet dit was 'n film met Sean Connery, die oorspronklike, outentieke Bond wat 'n skurk vaskeer in 'n sauna. Die moordenaar, lei hy onmiddellik af, is 'n geleerde persoon wat sowel ernstige as populêre fiksie ken en die speurder se dekodeeringsvermoë tot die uiterste wil beproef. Dit is nie die eerste keer wat Herklaas Praatrot met 'n literêre moord te make het nie. Hy onthou 'n moordsaak met soveel valse voorstellings en leidrade aan 'n bekende Kaapse universiteit toe een kollega die ander se roman kwansuis gesteel het. Uiteindelik is die dief oënskynlik vermoor totdat hy besef hy dat sy tweelingbroer eintlik vermoor is. Almal had 'n motief om die moord te pleeg, en almal was dus op 'n manier skuldig aan die daad. Die mate waarin mense deel aan dieselfde psigosos en fobies interesseer hom al jarelank. Hoe dieselfde persoon altyd die skuldige is; die ander al hul onuitgewerkte psigiese konflikte op hierdie persoon lanseer, is ook alombekend. Veral die Franse speurverhaal konsentreer hierop en Herklaas Praatrot is 'n ernstige leser van speurverhale en sogenaamde *thrillers*.

Hy het ook 'n vir drie jaar lank 'n kursus oor Algemene Literatuurwetenskap gevolg aan Unisa en die kursus met onderskeiding geslaag. Veral Umberto Eco het hom geboei. Die feit dat die man nie neersien op die gewone, alledaagse lewe nie, imponeer hom. Ook besef Eco dat die verhewe alleen begryp kan word deur die werkinge van die alledaagse.

Aan die Polisiekollege in Pretoria het hy dan begin met sy kursus as speurder. hy het ook vir Eco, 'n professor aan Bologna 'n lang brief geskryf en hom gewys op enkele foute in sy sieninge van die struktuur van die speurverhaal. Hierop het Eco gereageer en hom van harte bedank vir sy fyn speursintuig. Min wetende dat Herklaas Praatrot nie net 'n boek-fout raakgesien het nie, maar 'n fout uit die werklike lewe. Boeke boots nie die lewe na nie, maar die lewe boeke, het hy vir Umberto Eco geskryf. Dit weet Herklaas Praatrot na vele sake en vele ervarings. Moordenaars, diene en ander oortreders lees boeke en hieruit skep hulle hul eie weergawe wat dan dikwels jammerlik misluk omdat die werklikheid onbeheerbaar is.

As die lewe 'n film was wat geredigeer is, kon ons dit beheer, weet Herklaas Praatrot. Maar dit is helaas nie die geval nie - die lewe bring altyd sy eie verrassings omdat die onbekende faktor 'n rol speel. 'n Onverwagse persoon; 'n toeskouer; 'n jaloerse medepligtige, en vele ander redes fnuik die perfekte moord. Maar wag, hy moet aandag gee aan hierdie moord, of dan, oënskynlike moord wat wag op sy finale oordeel sodat dit ook iewers in 'n lêer kan beland (*Afgehandel*) soos die lyk wat begrawe word ses voet onder die grond. Met die daaglikse sleur en roetine wat onverstoord voortgaan. Hy dink ook nie veel van die vroue wat tans so bemark word as groot speurverhaalskrywers nie. Patricia Cornwall, Ruth Rendell, Elizabeth George, Minette Walters, en wie ook nog is bepaald nie gelyk aan Agatha Christie nie. Miskien is dit, dink Herklaas Praatrot, omdat sy soos 'n man dink en skryf. Haar seksgenote probeer te veel om 'n vroulike perspektief op iets te plaas wat 'n intens manlike domein is. Hoe kan 'n vrou byvoorbeeld verstaan hoe aanranding werk? Nee, dit is en bly die wêreld van 'n man. Hoe kan hy ooit kompeteer met vrouens as dit kom by liefdesverhale? Die kodes is aan hom volledig

onbekend. Hy begryp nie die stadig-ontwikkelende plot van liefdespel en -misverstand en dan tog die eintlike oplossing nie. In die speurverhaal is daar meer moontlikhede.

En speurverhale het ook belangriker implikasies. Elke moord verraa iets van 'n gemeenskap, van 'n gesin en uiteindelik 'n individu. Hierteenoor voel Herklaas Praatrot dat liefdesverhale geskryf word vir vrouens met 'n bepaalde behoefte. Dat dit gewoon fantasie en fabrikasie is.

Maar wag, hy moet ophou filosofer oor dit wat die geleerdes genre-voorskrifte noem en sy aandag volledig by hierdie biesarre moord bepaal. Die beste manier om 'n moord op te los, is om na die moordtoneel te gaan. Probeer alles hier uitpluis soos die lyk se posisie, die wond, die moordwapen en ander belangrike details, soos in hierdie geval dan: 'n sauna as die plek waar die moord plaasgevind het. Ook hoe lank het dit ander geneem om die lyk te ontdek. Dan die soektog na 'n motief, en natuurlik, na 'n of die moordenaar(s).

Wat dikwels in speurverhale, tot Herklaas Praatrot se *chagrin*, na 'n maklike blokkiesraaisel lyk, word in die werklikheid belemmer deur onder meer die speurder, en in hierdie geval hyself, se blikhoek of te wel *point of view*. Hy het in die verlede misrabel misluk omdat hy te veel diepte in 'n ooglopende moord ingelees het en selfs aanvanklik 'n verkeerde persoon verdink het. *Chagrin*. Hy hou geweldig van daardie Franse woord en gebruik dit dikwels wanneer hy weet dat hy verkeerd was.

Ook hier het hy al gereageer op verkeerde aannames oor die sogenaamde perspektief in die speurverhaal. Dat die speurder veral gesien word as 'n onskuldige persoon. Dit weet hy, hoef nie noodwendig so te wees nie. Maar wag. Hy het werk om te doen en hy durf nie langer tyd vermors met sy oneindige spekulasies en filosofieë nie.

Hoofstuk twee

Herklaas Praatrot het jare gelede Thomas Mann se **Der Zauberberg** 'n fassinerende roman gevind. In enige afgeleefde ruimte word daar nuwe reëls en regulasies gevorm, het hy uit Mann geleer. Dus, ten einde die motiewe vir die moord te ontrafel, sal hy eers die ruimte van *Hoogland Hydro* moet bespied. Verkieslik incognito. Hy bespreek dus plek vir drie dae en neem flink deel aan die lesings oor gesondheid. Hy besluit ook om die drie dae strawwe dieet van slegs gedistilleerde water te volg en hou hom by die uitgewerkte oefenprogram van fietsry in die gimnasium, swem en stoom in 'n stoomkamer. Hy vermy om vanselfsprekende redes die sauna.

Hy hou die gaste haarfyn dop. Bykans almal is of oorgewig of oorspanne. Veral die vroue besoek die gesondheidsoord ter wille van hul voorkoms, wyl dit blyk dat die mans hier is om van oortollige spanning ontslae te raak. Hy bestudeer die lys wat dr Janus Lasarus aan hom gegee het. Johan Vercuiel, 'n skrywer nes Dirk Ligter, is besig om op 'n draagbare rekenaar te werk. Hy het verneem dat hy besig is met 'n roman. Herklaas Praatrot weet instinkmatig dat dit 'n kopie van sy roman was wat langs die lyk gevind is. En ja, hy weet ook dat die roman daar

geplant is om Vercuiel skuldig te laat lyk.

Of is Vercuiel dalk skuldig? Hy moet probeer agterkom waarmee hy besig is. Herklaas Praatrot sien dat Vercuiel met sy rug na die gebou sit en werk. Hy kan egter nie sien wat aangaan nie, omdat die draagbare rekenaar se skerm 'n pers skynsel het. Maar wag. In 'n James Bond-verhaal loer Bond die skuldige af deur die venster. **Dr No**, was dit. Hy vra 'n loper vir al die kamers en kamer 97 is presies oorkant die swembad waar Johan Vercuiel sit en werk. Hy neem 'n verkyker en fokus op die skerm. Vercuiel is besig met 'n kaartspel. *Solitaire*.

Die man is 'n vernuftige speler en hy wen telkens. Die rekenaar kondig sy oorwinning ook dramaties aan. Johan Vercuiel is nie besig om te skryf nie. Of doen hy dit met opset?

Die ander gaste is ene Gertruida Geldgooier, 'n oorgewig vrou in haar veertigerjare, wat 'n gereelde besoeker is en in 'n wit japon rondstap. Daar is ook 'n ingenieur, ene Noam Gromsky, wat pas afgedank is as siviele ingenieur en die hele dag of in sy kamer bly of na films in die TV-kamer kyk.

Die res van die gastelys is mevrou A, mevrou B, mevrou C. Meneer I, Meneer II, Meneer III. Vetsug en stres. Almal bloudrukke van mekaar. Hy vra ook 'n lys van almal se sessies. Veral die besoeke aan die stoomkamer en saunas interesseer hom. Volgens die log-boek van die gesondheidsoord het veral Dirk Ligter en Johan Vercuiel die meeste die sauna besoek. Vercuiel selfs driekeer per dag.

Hy sien daar word vanaand Bingo gespeel in die ontspanningskamer en almal word versoek om deel te neem. Herklaas Praatrot weet dat speletjies altyd mense se ware aard na vore bring. Hy besluit dat dit die plek sal wees waar hy die skuldige sal uitvang. Hy neem 'n swart koki-pen en skryf **VERPLIGTEND - VIR ALMAL WAT AAN STRES LEI**. Hmm, weet hy, nou sal almal opdaag. Herklaas Praatrot glimlag ingenome.

Hoofstuk drie

Die Bingo-aand word egter gekortwiek deur 'n onverwagse element, naamlik die verdwyning van die hoof van die gesondheidsoord, dokter Janus Lasarus. Sou hy hiermee sy skuld implisiet bely, wonder Herklaas Praatrot, of is hier iets meer boos aan die gang as wat hy ooit kon uitdink? Presies twee ure later ontdek een van die werkers sy liggaam in 'n gasge vulde motor. En 'n nota wat lees: "My seun vergeef my dat ek jou versaak het." Hy word egter betyds gered en teruggeneem na die ongevalle-afdeling van die hospitaal.

Herklaas Praatrot besoek hom dieselfde aand en die dokter - wat letterlik opgestaan het uit die dode soos Lasarus van ouds - is nie dankbaar om hom te sien nie. Hy is eerder onrustig. Maar Herklaas Praatrot maak dit gewoon af as die selfbewustheid van iemand wat gefaal het om sy eie lewe te neem. 'n Persoon wat daardie oorgang een keer probeer maak, moes goed nadink oor die implikasies van sy daad. Om so 'n mens terug te bring na die lewe waarvan hy wou

wegvlug, is waarskynlik nie korrek nie.

Dr. Janus Lasarus is bleek. Herklaas Praatrot weet egter hoe om die private ruimte van stilte te verbreek. Hy skil 'n appel met sy knipmes in een beweging af.

“Kyk na die appel. Dit bevat twee ruimtes wat deur die saadpakkie verdeel word. Die saad op sy beurt is weer ook 'n interessante eenheid wat lyk soos 'n fetus in die moederbuik.” Janus Lasarus knik net sy kop. Hy is uitgeput en wens die speurder wil vertrek. Hy het baie om oor na te dink. Eerder, baie om te probeer vergeet.

“Dit is more Dirk Ligter se begrafnis,” mompel dr. Janus Lasarus.

“U klink erg ontstig.”

“Ja, Dirk Ligter was vir my soos 'n seun...” Hy lyk troebel. Janus Lasarus het dus 'n seun verloor.

“U het nooit getrou nie?”

“My vrou kon nie kinders hê nie en ons het vir Dirk Ligter as ons seun beskou. Sy is dood in 'n grusame motorongeluk tien jaar gelede net buite die gesondheidsplaas. Dit was op 25 Mei ...die motor het gegly en sy het....

Hier is meer wat nie vertel word nie, dit weet Herklaas Praatrot instinkmatig. Net na die besoek gaan hy na sy rekenaar, 'n draagbare **Compaq Armada** met 'n ingeboude modem. Die internet is die moderne mens se draagbare biblioteek. Hy klik op <http://www.speurinligting.co.za> en hy tik die naam Janus Lasarus in. Tot sy verbystering word die hoof van die kliniek se hele geskiedenis vir hom weergegee. Ook die dood van sy vrou in die fynste joernalistieke besonderhede berig. Hy sien ook dat by die begrafnis het 'n jong man opgedaag. Hy lees verder. Die berig lees:

Insident by begrafnis

By die begrafnis van Mevrouw Mara Lasarus wat die naweek tragies gesterf het, was haar man dr. Janus Lasarus ontstig deur die aanwesigheid van 'n jong man.

“Jy is my vader,” het hy saaklik vir dr. Lasarus gesê.

“Gaan weg. Hierdie is 'n heilige oomblik. Ek ken jou nie,” het dr. Lasarus geskreeu.

“Jy is my vader. Jy het my jare gelede afgeteken. Ek is jou buite-egtelike seun en die berigte van jou vrou se dood het my op jou spoor gebring.” Toe is die jong man van die toneel verwyder. Dr. Lasarus is bygestaan deur meneer Dirk Ligter. 'n Donderbui het hierna die toneel dramaties verstewig.

berig deur Ben Binnedringer

Herklaas Praatrot skakel sy rekenaar af. Dis alles so eenvoudig. Dirk Ligter en Janus Lasarus ken mekaar dus jare lank. Die seun by die begrafnis is die verlore seun wat weer sal terugkeer. Natuurlik het hy teruggekeer, weet Herklaas Praatrot uit sy kennis van die Oedipus-verhaal. Dit is waarom Johan Vercuiel, die seun hier is. Maar wie het Dirk Ligter in die sauna vermoor?

VII

Johan Vercuiel voel verras deur die wending wat sy roman neem en die kommentaar op die omgekeerde Oedipus-kompleks lyk na 'n belangrike wending. Hy weet egter dat hy hierdie roman nooit sal kan publiseer nie. Nie alleen het uitgewershuise net ingestel geraak op populistiese en oppervlakkige romans nie, maar hy weet ook dat dit te blootstellend sal wees vir sy psige. In hierdie roman kopieer hy sy eie konflikte; ook en veral die konflik met sy vader wat sy lewe ingrypend verander het.

Ná die dood van sy vader het sy hoof aanbeveel dat hy liewers moet rus. Hy het lusteloos begin optree. Hy was laat vir vergaderings en veral die rusie met Dirk Ligter het almal as onverkwiklik ervaar. In terugskoue lyk alles so ontersaaklik, maar hy het Dirk Ligter voor die res van die departement beskuldig dat hy sy manuskrip “gesteel” het.

Selfs Dirk Ligter se waarskuwing dat hy hom juridies ter take sou neem, kon hom nie stuit nie. Johan Vercuiel het gebewe van woede. “Ek het die bewyse,” het hy geskreu. “Jy het op my rekenaar ingebreek en my roman-in-wording oorgeneem. Dit is maklik. 'n Mens benodig net iemand se kode en jy kan dan binne-in sy sisteem beweeg.”

“En wat sou jou kodewoordjie nou wees?”

“Ek het eendag die fout gemaak om vir jou te vertel dat ek James Bond-verhale se titels gebruik as kodewoorde.”

“**Licence to kill? Dr No? Moonraker?**” Toe gryp hy Dirk Ligter aan die bors asof hulle karakters in 'n Western is en Janus Lasarus spring op en roep almal tot orde.

Natuurlik was daar 'n klag van aanranding. Natuurlik ook 'n prokureursbrief om hom te waarsku dat indien hy voortgaan met hierdie beskuldigings sou Dirk Ligter hom aanskryf vir laster. Natuurlik was daar algemene konsensus in die departement dat hy besig was om ineen te stort. Toe versoek die hoof dat almal mekaar moes om verskoning vra en klagtes terugtrek. En dat hy wat Johan Vercuiel is, moes gaan “uitrus”.

Hy sou verkies om Dirk Ligter se nek te breek. Hy weet dat Janus Lasarus nie glo dat daar op sy rekenaar ingebreek is nie. Die hoof wil enige konflik te alle tye vermy; en juis dit veroorsaak spanning en konflik. Maar hy weet ook toevallig wat Dirk Ligter se kodewoord vir sy rekenaar is. Daardie aand toe Gertruida Geldgooier se liasseerkabinet tot sy beskikking gekom het, was vir hom goud werd. Almal se kodewoorde word hier in strenge geheimhouding bewaar vir “ingeval” iets sou gebeur. Sy kodewoord is **Goldfinger**. Nie alleen was hy woedend dat Dirk Ligter ook 'n tema uit die James Bond-wêreld kies nie, maar sy woede is nog meer verhewig omdat hy besef het hy sal niks aan die saak kan doen nie. Maar wag. Hy gaan ook nou inbreek op Dirk Ligter se rekenaar. Hy beweeg na die internet. Kliek op die webruimte m-web en plaas sy e-pos adres en kodewoord in. Dadelik word al sy boodskappe opgeroep. Hierdie rekening het 9 boodskappe, lees hy. Maar hy wil inbeweeg in sy hardeskyf. Dit is helaas moeiliker, maar ook dit kry hy reg met sy kennis van die elektronika. Hy sien dadelik **Kopiis** en hy begin lees:

KOPIIS

DIRK LIGTER

© 2000

Die lewe boots kuns, na skryf Johan Vercuiel op sy rekenaar. 'n Hittegolf is besig om die stad te teister en snags slaap almal met oop vensters ten einde die broeiende stad se hitte wat soos 'n broeikas voel, te trotseer. In die nag hoor hy in die verte 'n boot wat op vertrek is, se lang, lui groet aan die Kaap van Storms.

Soggens vroeg is dit die muezzin wat voor hanekraai op sy pos is en dan die brommende verkeer wat soos kruipende miere die stad binnedring.

*Dit is al geruime tyd wat Johan Vercuiel nie kan skryf nie. En dit, die weet hy, is die ergste wat met 'n skrywer kan gebeur. Veel, veel erger as 'n ondermynende resensie of 'n soortgelyke agterbakse misgryp. Soggens net na agt skakel hy sy Compaq rekenaar aan. Hy luister na die aankondigingsgeluide wat dit maak. Dan kliek hy op sy roman **Kopiis** en wag hy vir die eerste gedagte om hom te inspireer. As Opperman gepraat het van die kalaharis wit papier, begryp hy nou die betekenis van die rekenaar se eindelose bergplek. Die begrip ewigheid kry hier nuwe betekenis.*

Maar hy kan dit nie vul nie. Hy weet nie meer hoe dit is om 'n roman te skryf nie. Dit is asof hy sedert die dood van sy vader alle sinnigheid verloor het vir dit wat eens 'n obsessie was. Hoe hy vyfjaar soggens sou opstaan, ontbyt maak en skryf asof dit die laaste kans in sy lewe was. Bykans soos iemand wat die volgende dag tereg gestel sou word en moet klaarmaak met sy lewensverhaal sodat die mensdom die waarheid kan hoor.

Met die dood van sy vader het hierdie begeerte hom verlaat. Sy selfmoord het die ingewikkelde verhouding net verder bevestig en hy het selfs 'n medium besoek wat kennelik nie veel wou sê oor sy vader se gevoel oor hom nie. Die drie kerse in die bedompige kamertjie het wel 'n vreemde skroegeluid gemaak. My vader is hier, dit weet hy. Hy regeer selfs vanuit die dode. Hy laat hom steeds geld.

Die dood van sy vader, die gesiene ou patriarg, was net 'n finale bewys van die ou man se selfsug en onvermoë om te erken hy het 'n fout gemaak. In die studeerkamer het Johan Vercuiel op vele dokumente afgekom wat bewys het dat die ou man sy plaas sou moes verkoop. Dat daar sprake van 'n bankrot boedel en litigasie was. Hierom was selfuitwissing die enigste uitweg. Om die spore van 'n mislukte lewe te probeer doodvee.

Maar die effek van hierdie daad op sy psige kan hy nog steeds nie bepaal nie. Dit maak hom lusteloos, en vreemd genoeg, woedend. Hy ervaar nie verdriet nie, net eindelose woede oor sy vader se selfsugtige daad. Sy vader wat weer eens die laaste woord het. Wat sorg dat hy steeds vanuit die dode heers oor sy seun. 'n Aksie van wraak - dit is presies wat dit is. Sy vader wat hom nie kon vergeef omdat hy nie wou boer nie. Dat hy die stad bo die idille verkies het. Ja, dit is waarom sy vader hom nou so straf. Behalwe dat hierdie situasie nooit reggestel kan word nie. Sy vader het deur die daad van selfuitwissing homself in 'n magsposisie geplaas - vir ewig.

Hy onthou die berigte in die koerante. Die woord vermeende is by herhaling gebruik. Vermeendelik en vermoedelik. Natuurlik was dit selfmoord, maar waarom wou die pers nie die woorde direk gebruik nie? Uit respek vir die agtergeblewenes? Of uit respek vir die dooie wat volgens die parapsigologie nie tot rus kan kom nie en eers op die bestemde uur verlos word uit die interstaat tussen lewe en dood. Sou daar 'n rekenaar wees wat presies bepaal hoe lank ons leef en wanneer ons tot sterwe kom? En as ons self ingryp, word ons verwerp? In 'n vagevuur geplaas tot ons gesuiwer is van al ons skuld?

Hoekom is daar hierdie skande rondom selfmoord? Word die selfmoordenaar uiteindelik beoordeel as 'n moordenaar? Sou die selfmoordenaar instinkmatig reeds van jongs af beplan aan hierdie daad van self-uitwissing? Aan 'n daad wat die opgee van hoop opsom soos lemmings wat oor 'n afgrond jaag, wetend dat die einde in sig is.

Gestel daar is niks wanneer ons sterwe wat al die menslike getob en geskryf absurd maak; dat ons na ons dood net deel word van 'n kollektiewe eenheid soos visse en ander seevorme in die oseaan?

Is dit ook waar dat seuns dikwels in hul vaders se voetspore volg en dat die daad van die selfmoordenaar herhaal word deur sy kind? Dat selfs die manier en tyd van uitwissing herhaal word?

Johan Vercuiel besluit hy wil nie verder lees nie. Hy gaan na sy e-pos boodskappe om eers te sien wie na hom soek. Hy sien daar is 'n boodskap van DirkL@mweb.co.za. Hy klik op die boodskap, maar daar is geen boodskap nie en hy klik op die aanhangsel wat nie wil oopgaan nie en 'n boodskap waarsku hom dat dit 'n virus bevat. Hy skrap die boodskap en wonder of die virus nog dormant in sy sisteem sal bly soos die gedagte aan selfmoord altyd dormant is in die gedagtes van die persoon wat selfmoord oorweeg. Toe hy terugbeweeg na sy sisteem om verder te lees aan die roman, ontvang hy 'n noodlottige boodskap: *Daar is 'n virus op u masjien.*

Hy klik, maar die masjien wil nie instruksies ontvang nie. hy klik weer, maar dit weier om oop te gaan op **Kopiis**. So is dit dan, dink hy gelate: my masjien wat 'n ekstensie van myself is, wil nie meer boodskappe ontvang nie. Dit is die einde. Nie 'n gasge vulde motor nie, maar 'n hele sisteem wat in duie stort.....

VIII

Ek kan nie hierdie blufspel langer volhou nie. Hierdie aansit en afhaal van maskers. Hierdie spel tussen werklikheid en fiksie. En tussen geslagsrolle. Ek moet bely: ek is die werklike skrywer van hierdie roman wat **Kopiis** heet. Ek sit agter hierdie bedrogspul van mans wat met mekaar kompeteer om die geprivilegieerde posisie. Die posisie van fallogosentrisme, van androsentrisme. Van eerste wees.

My naam is Eva. Ek het opdrag ontvang om 'n roman te skryf van my uitgewershuis. Die uitgewer het my gewaarsku dat die feministiese perspektief alleen die aandag trek indien daar oor die intieme op 'n skokkend-onthullende manier geskryf word. Waarom, vra ek myself af, moet daar een tematiek wees vir mans en 'n ander vir vroue?

Toe besluit ek om hom 'n streep te trek en 'n boek in te handig onder die skuilnaam “Johan Vercuiel”. Om die kul-element in die verhaal in te bou. Dit kon ek vir 'n ruk lank doen. Dit was vir my fassinerend om 'n man se perspektief op alles weer te gee en te maak asof ek die manlike perspektief goedkeur. En die domein van die speur- en spanningsverhaal is tradisioneel manlik-gekodeer.

Maar waarom hierdie (self)verloëning? Waarom nie juis die verskille ondermyn en een neutrale punt van skryf probeer vind nie: 'n soort *writing degree zero*? Maar ek bevind myself telkens voor dooiemansdeur, voor die pynlike wete dat ek maar net Adam se rib is.

Die tweede plek. Die B-span. Die *also ran*. Hoe kan 'n vrou wegkom van hierdie posisie en binne die geslagsdiskoers aanspraak maak op gelyke status anders as om as 'n man te poseer? Bykans soos in die Shakespeeriaanse tyd toe mans die vrouerolle vertolk het omdat vrouens nie op die verhoog toegelaat is nie.

Is dit enigsins moontlik om 'n vroulike teks te skryf wat nie self-refleksief of intiem-onthullend is nie? 'n Teks wat kan aanspraak maak op neutraliteit en gelykheid. Daar is reeds in hierdie *mise-en-abîme* soveel weergawes asof in 'n Italo Calvino-roman waarin die leser elke keer van nuuts moet begin, omdat die verkeerde roman kwansuis aangebied is.

Die oplossing sou 'n speur- of aksieverhaal wees met 'n vroulike speurder (Eva Ligter) wat die manlike domein betree sonder dat daar enigsins vroe gevra word oor haar status as speurder of spioen. As haar seksuele oriëntasie hetero is, sal sy op mans reageer op 'n normale manier. As sy lesbies is, vertolk sy eweneens die rol van die aktiewe vrou sonder om noodwendig (soos in James Bond-verhaal) 'n vrouejagter te wees. Dit sal sy alles deur middel van ervaring en intelligensie oplos sonder om haar liggaamlike skoonheid te gebruik om die boewe te oorrompel.

Hierdie verhaal behoort al die manlike norme te dekonstrueer sonder om die leser binne 'n

onnatuurlike of onaanvaarbare domein te plaas. Soos in die verhale van Patricia Cornwall sal die leser kan identifiseer met die opdrag van die vroulike speurder sonder dat sy as 'n *karikatuuragtige nabootsing* van 'n man uitgebeeld sal word. Hierdie vertelling sal bewys dat gender of geslagsrolle 'n keuse is en meer spesifiek, 'n vrye keuse is.

Meer nog, is daar sprake van kreatiewe vryheid omdat 'n vroulike verteller die skepper kon wees van manlike karakters en hul optrede kon weergee *asof* sy 'n man is of dit wat as erkende manlike eienskappe beskou word.

Is die slot vir Johan Vercuiel dus aanvaarbaar? Of sal hy homself eerder skiet? Is die suggestie van die rekenaar se ineensstorting 'n aanduiding van die karakter se senuwee-ineensstorting? Is dit korrek dat mans anders selfmoord pleeg as vroue of is dit ook binne 'n moderne tydvak uitruilbaar?

Sou die slot eerder so moet lui:

Johan Vercuiel stap na sy kas en haal 'n klein pistool uit die kas. Hy laai dit en plaas dit in sy mond. Hy besluit om tot drie te tel voordat hy die sneller sal trek om na die onbekende domein van on-syn en niksheid te beweeg.

'n Volgende weergawe:

Johan Vercuiel stap na sy motor en dink hoe lank dit sal neem om alles te verseël. Presies 'n halfuur gaan verby. Hy klim in die motor, skakel die CD-speler waarop **Die Pêrelvisseers** speel aan. Dan, asof hy gaan vertrek, word die sleutel in sy gleuf geplaas en na regs gedraai.

Die soektog na die slot bly steur en laas nag in 'n droom is ek in Venesië en ontmoet my dubbelganger wat sê: "Self-konfrontasie het onvermydelik self-walging tot gevolg. Net die dood kan 'n uitkoms wees."

Hoofstuk 9

BIBLIOGRAFIE

- Barthes, Roland: **Sade/Fourier/Loyola**. Farrar, Straus & Giroux, New York. 1971/1976. (vertaal deur Richard Miller).
- Cixous, Hélène: "Castration or Decapitation?" opgeneem in Robert Con Davis se **Contemporary literary criticism - literary and cultural studies**. Longman, New York. 1989.
- Con Davis, Robert: "Lacan, Poe, and Narrative Repression" in Robert Con Davis se **Contemporary literary criticism**. Longman, New York. 1986.
- Du Plooy, Heilna: "Einfache Formen" in T.T. Cloete (red.) se **Literêre terme en teorieë**. Haum-Literêr, Pretoria. 1992.
- Eco, Umberto: "James Bond: une combinatoire narrative", **Communications** 8, 1966.
- Estés, Pinkola, Clarissa: **Woman who run with the wolves. Contacting the power of the wild woman**. Rider, Londen. 1992.
- Fleming, Ian: **Casino Royale**. Cape, Londen. 1953.
Live and let die. Cape, Londen. 1954.
Moonraker. Cape, Londen. 1955.
Diamonds are forever. Cape, Londen. 1956.
From Russia, with love. Cape, Londen. 1957.
Dr No. Cape, Londen. 1958.
Goldfinger. Cape, Londen. 1959.
Thunderball. Cape, Londen. 1961.
The spy who loved me. Cape, Londen. 1962.
On her majesty's secret service. Cape, Londen. 1963.
You only live twice. Cape, Londen. 1964.
The man with the golden gun. Cape, Londen. 1965.
- Hertz, Neil: "Dora's Secrets, Freud's Techniques" in Robert Con Davis se **Contemporary literary criticism**. Longman, New York. 1986.
- Jolles, A.: **Einfache Formen**. Max Niemeyer, Halle (Saale). 1929/1956.
- Marais, Susan: **Soultidings**. Revelo uitgewers, Johannesburg. 1999.
- Palmer, Jerry: **Thrillers - Genesis and structure of a popular genre**. Edward Arnold, Londen. 1978.
- Sofokles: **Koning Oedipus**.

Hoofstuk 10

GENDER-KONSTRUKSIES IN SKRYFWERK

In 'n *essay* ("Les Fleurs du mal armé: Some Reflections on Intertextuality") oor Mallarmé argumenteer Barbara Johnson vir spesifieke gender-konstruksies in skryfwerk. Sy lees intertekstualiteit as interseksualiteit en haar siening van gender in 'n manlike Subjek gaan teen die konvensies van 'n eng feminisme in.

Sy wys op die kastrasie-angs in die digterlike gesprek: die vader-digter inhibeer die seun-digter. Daarom is hy impotent, passief, gefeminiseer, *mal armé*. Sy skryf: "Yet this state of castration is being invoked as a Muse: the lack of inspiration has become the source of inspiration" (in Bloom, 1989, p. 213). Juis omdat daar uit die proses van die stilte geskryf word, ontglip hy konvensionele gender-binariteite. Dit is dus nie meer moontlik om te onderskei tussen oorrumpeling of sukses; impotensie of potensie; passiwiteit of aktiwiteit nie.

Dit gaan in sy digkuns dan nie net om passiwiteit *per se* nie, maar oor die poging om anders te skryf. "Through the breaks and blanks in his texts, Mallarmé internalizes intertextual heterogeneity and puts it to work not as a relation between texts but as a play of intervals and interruptions within texts. Mallarmé's intertextuality then becomes an explicit version of the ways in which a text is never its own contemporary, cannot constitute a self-contained whole, conveys only its non-coincidence with itself" (in Bloom, 1989, p. 213).

In die gender-analise vra Johnson die relevante vraag: as passiwiteit gelyk te stel is aan vroulikheid, maar die digter is nie 'n vrou nie, hoe ervaar die leser die gedigte? Kan die Muse van Impotensie 'n soort toegang gee tot 'n ervaring van Vroulikheid?

Om haar argument te verhelder, verwys Johnson na Susan Gubar se "'The Blank Page' and Female Creativity": "When the metaphors of literary creativity are filtered through a sexual lens, female sexuality is often identified with textuality...This model of the pen-penis writing on the virgin page participates in a long tradition identifying the author as a male who is primary and the female as his passive creation - a secondary object lacking autonomy, endowed with often contradictory meaning but denied intentionality" (in Bloom, 1989, pp. 220 - 221).

Die digter Mallarmé is manlik; die gedig vroulik. Die vrou is dan teken van die poëtiese instink. "It is though," skryf sy "Mallarmé's interest in writing like a woman about fashion was to steal back for consciousness what women had stolen by unconsciousness, to write *consciously* from out the female unconscious, which is somehow more intimately but illegitimately connected to the stuff of poetry. Intertextuality here becomes intersexuality" (in Bloom, 1989, p. 225).

Die gedigte spreek ook gender-verskille aan. "The opposition between male and female is an opposition between half-dead language and nourishing non-language" (in Bloom, 1989, p. 226).

Deur sy vele vroulike impersonasies betree hy die ruimte van die vroulike. Tog meen Johnson ten slotte, is dit moeilik om enkelvoudig hieroor te argumenteer. Wanneer 'n “werklike” vrou praat/skryf, word die stilte nie noodwendig verbreek nie. Tog is die letterlike vrou nie gelyk te stel aan die figuurlike vrou nie. Hulle ontmoet nie op dieselfde vlak van retoriese diskoers nie en daar moet nog baie nagedink word oor hierdie opposisies in skryfwerk. Die *essay* is natuurlik geskryf in 1989 en ter wille van die volledigheid van die argument sal sentrale *essays* oor hierdie kwessie nou behandel word.

Jan Montefiore se **Feminism and poetry (language, experience, identity in women's writing)** uit 1987 aktiveer etlike vrae rondom gender en skryf. Montefiore lees digkuns as 'n intellektuele en politieke stryd en daarmee gepaardgaande: as 'n gender-stryd.

Hierdie studie konsentreer op al die bekende debatte oor die “woman-identified-woman”. Dit spreek gender aan as 'n problematisering van die vroulike posisie en 'n skryfster soos A.S. Byatt se opmerking dat sy nie 'n feministiese skrywer is nie, maar dat sy deur haar skryfwerk kan ontvlug van haar beperkinge as 'n vrou of vroulike skrywer, is die soort uitspraak wat ongewild is binne hierdie denkgang.

Die vroulike domein behels die volgende en dit word volledig aangehaal:

- (1) an uncolonized, unexploited, unviolated realm of escape from patriarchy's ruinous present, or
- (2) a means of imagining communities of women living, working, and producing a specifically female culture, or
- (3) a form of utopia in which feminist ideals and values can exist as norms instead of marginal alternatives, or
- (4) a source of numinous female imagery, or
- (5) a celebration of the power of women in which biological capacities such as childbirth or menstruation symbolize life-principles, or
- (6) a means of evoking qualities of mind (such as intuition) and modes of relationship (such as mutual support) between women which exist under patriarchy, but only under pressure of taboo or discouragement

(Montefiore, 1987, p. 79).

In hierdie studie word daar dikwels teen die patriargale diskoers geargumenteer, teen die redusering van die vrou tot Ander, tot Gesigslose, tot Geskryfde. Deur onder meer Gilbert & Gubar se **The mad woman in the attic** (1979) te betrek word die vrou van stemlose tot stemhebbende verhef.

Ook is die digkuns van Adrienne Rich belangrike dokumente waarin die radikale posisie van die lesbiese vrou beskryf word; meer radikaal as in haar essays oor dieselfde onderwerp.

Trouens, sy skep selfs 'n nuwe taal, aldus Mary Gentile, soos aangehaal deur Montefiore (1987, p. 138): “Rich's language would evoke women's experience in all its multiplicity and undeniable immediacy in order to recognize it, understand it emotionally as well as intellectually, and affirm it simply because it is true and existent for the individual who experiences it...This new language and the mode of perception it implies, *are* the aims of her feminism. If I learn to express my experience as a woman in its entirety, in its physicality, in its complexity, without self-censorship, without employing externally imposed categories and evaluations, and with the conviction that my experience is valid, coherent and deserves attention, I will be speaking a new language”. Dit is uit die *essay*: “Adrienne Rich and Separatism: The Language of Multiple Realities” (**Maenad**, 1982).

In hierdie verband is haar betrekking van die radikale feminis, Luce Irigaray ook tersaaklik. Vroue word tot die Tweede Seks, die Ander gereduseer en in elke binêre opposisie is daar sprake van 'n vermindering. So sê sy: “ ‘She’ is indefinitely other in herself. This is undoubtedly the reason she is called temperamental, incomprehensible, perturbed, capricious - not to mention her language in which ‘she’ goes off in all directions and in which ‘he’ is unable to discern the coherence of any meaning. Contradictory words seem a little crazy to the logic of reason, and inaudible to him who listens with ready-made grids, a code prepared in advance” (Montefiore, 1987, p. 148).

Iragaray gebruik die metafoor van “when our lips speak together” (“*quand nos lèvres se parlent*”) om die spesifieke posisie van die vrou te beskryf. Vir haar is daar 'n analogie tussen vroulike seksualiteit en taal: “Wait. My blood is coming back from their senses. It's getting warmer inside us. Their words are becoming empty, bloodless, dead skins. While our lips are becoming red again. They're stirring, they're moving, they want to speak” (uit “When our lips speak together”, 1980, p. 75).

Iragaray se werk word ge-eggo in Monique Wittig se **Les G  rill  res** en **Le corps lesbien** (1973, vertaal as **The lesbian body**, 1976), eweneens 'n studie wat relevant is vir die siening van vroulike tekstualiteit.

In welke mate die dichotomie van die manlik/vroulike steeds bly voortbestaan, kan gesien word aan die bemarking van speurverhale deur vroue. Behalwe vir Agatha Christie en enkele ander skryfsters, was dit voorheen 'n streng manlike skryf-area. Inmiddels het skryfsters soos Elizabeth George, Faye Kellerman, P.D. James, Ruth Rendell, Minette Walters en Patricia Cornwall (met haar skepping dr. Kay Scarpetta en haar lesbiese susterskind, Lucy) hierdie domein binnegetree. Trouens, in 1986 het *Exclusive Books* 'n hele wedstryd uitgelooft rondom die Beste Vroulike Speurverhaalskryfster. Minette Walters se **The dark room** het die prys verower.

In hierdie bemarking word daar dus ingegaan teen die opvatting dat dit 'n manlike area is. Maar tog impliseer so 'n bemarking 'n gender-konstruksie: die manlike word deur die vroulike binnegedring.

Ook die onlangse **Déjà dead** (1998) van Kathy Reichs word bemark as 'n roman waarin die ongewone gebeur: 'n vrou moet 'n reeksmoordenaar vastrek. Die vroulike hoofkarakter, dr. Temperance Brennan, is onthuts oor die vroulike lyk - sy let onder meer op klein besonderhede soos dat die toonnaels pienk geverf is en dit is vir haar ook uiters onaangenaam om die manlike opmerkings aan te hoor; ofskoon sy besef dit is die enigste wyse waarop hulle die grusaamheid van die dood kan hanteer.

Dr Temperance Brennan, is Direkteur van Forensiese Antropologie in Quebec. Sy is 'n Amerikaner en haar perspektief word op twee maniere vervreem. Ten eerste is sy 'n Amerikaner wat nie die taal en die kodes begryp nie. Ten tweede is sy 'n vrou wat haar binne 'n manlike beroep bevind. 'n Vrou is nie tradisioneel 'n forensiese speurder wat 'n reeksmoordenaar moet vastrek nie.

Ook word die verhaal vanuit 'n eerstepersoonsvertelling aangebied sodat die leser die intense emosionele reaksies van die vrou registreer. As sy deur 'n malende massa hardloop, maak mans seksistiese of gender-spesifieke opmerkings: "Most people took the jostling with good humour, others paused to fling insults at my back. The majority were gender specific" (p.128). Hierdie opmerking beteken dat die skrywer/verteller 'n self-bewuste intrede maak wat as metakommentaar gelees kan word op die genre as sodanig. Vrouens wat binne 'n konvensioneel-manlike wêreld optree word telkens herinner aan die gemeenskap se stereotiepe rolle.

En tekstualiteit impliseer 'n siening van taal. Praat (skryf) vrouens anders as mans? **Women, men and language** (1986) van Jennifer Coates gee 'n linguistiese perpektief op hierdie uiters komplekse problematiek. Coates probeer om haar argumente te staaf vanuit die antropologie, dialektologie, sosiolinguistiek en sosiale sielkunde.

Vir haar is dit 'n gegewe dat daar verskille is en sy probeer aantoon hoe hierdie verskille manifesteer. Coates sien vroue as 'n minderwaardige sosiale groep en sy gebruik Tajfel se teorie om sosiale interaksie te beskryf:

ACCEPT (inferior status) *compare with others

* join superior group (tokenism)

INFERIOR SOCIAL GROUP

REJECT (inferior status) *assimilate + demand equality

*redefine negative characteristics

*create new dimensions for comparisons

(Coates, 1986, p. 9)

Maar gender-verskille bepaal altyd die interaksie tussen gespreksgenote, hoe dit ook al ontken mag word asof daar 'n neutrale ruimte mag bestaan.

In **Double talk - The erotics of male literary collaboration** (1989) skryf Wayne Koestenbaum, soos die titel reeds suggereer, oor 'n andersoortige gender-konstruksie, naamlik die onbewustelike verbintenis tussen manlike skrywers. In hierdie verband is die *essay* "**The waste land**: T.S. Eliot's and Ezra Pound's Collaboration on Hysteria".

Die basis vir hierdie *essay* is terug te voer na die studie wat Freud en Breuer oor histerie gedoen het. Die teks word 'n liggaam, 'n speelveld van geïnhibeerde, gerepresseerde seksuele begeertes tussen Eliot en Pound, aldus Koestenbaum (pp. 112 - 139). In welke mate, vra die leser sig af, is Koestenbaum besig om miskien speelse, grappige verwysings met homoseksuele betekenis te laai? Of lê dit opgesluit in die teks?

Koestenbaum noem verskillende voorbeelde: soos 'n brief waarin Pound aan Eliot bely dat 'n insig of idee sy voorvel ontglip het (1989, p. 124) en hierin word 'n substitusie vir voorvel as denke gelees. Eliot se senu-ongesteldhede rondom die skryf van **The waste land** is bekend. Sy dokter het bevind dat hy geestelik en intellektueel uitgeput was. Hy het in sanatoriums in Margate en Lausanne begin werk aan die gedig; teen sy dokter se instruksies in. Met Pound se hulp herwin hy wéér sy kreatiewe stimulus.

Koestenbaum maak provokatiewe stellings soos: "The first verses revealed that Pound was the midwife of **The waste land**, and that Eliot was the mother, but left ambiguous how he had been impregnated. Insemination depends on sperm that the expurgated verses supply: 'His foaming and abundant cream / Has coated his world' " (1989, p. 121).

Of hy lees woordspeletjies as verwysings na die anus en dus 'n onuitgesproke begeerte tot anale seks - met die teks as 'n soort psigiese slagveld vir al die gerepresseerde gevoelens. Dit is uiteraard binne die psigoanalise en gender-diskoers 'n geldige benadering. Hier is dan 'n verdere voorbeeld: "Much is broken in **The waste land**: the river's tent, fingernails ("The broken fingernails of dirty hands'), and Coriolanus. The name 'Coriolanus' itself suggests broken places. A 'broken (Coriol)anus' was the fate of Claude the Cabin Boy (with broken glass up his 'ass'), and of the *vates cum fistula* in Pound's comic verse (1989, p. 135).

Dit gaan nie om die vrees vir ontmanning in hierdie gedig nie; dit vrees eerder die anale penetrasie wat alreeds plaasgevind het: "Eliot may have longed for Pound's editorial insemination, but the poem's hysterics experience it as rape. Like the raped and tongueless Philomel, the poem has translated its experience of being penetrated (by Pound) into a hysterical method of speaking".

Pound het natuurlik die teks gepenetreer toe hy dit geredigeer het: "Eliot owed him the illusion

of unbroken textual hymen, and the accompanying sense of power" (1989, p. 138). Die voetnote agterna impliseer 'n manlike leser. Dit demonstreer, volgens Koestenbaum, dat die teks leë plekke het wat die kritiese leser moet vul. Die voetnote verleen ook krag aan die gedig se histerie, omdat dit so getransformeer word van betekenislose chaos na 'n ryk verwysingsveld.

Die leser moet egter hierdie komplekse *essay* lees teen die agtergrond van die verhouding tussen Freud en Breuer se teorie van histerie waarop Koestenbaum die meeste van sy sieninge baseer. Die *double talk* verwys na die onvermoë om iets direk te kan sê of bely en in hierdie literêre proses is dit presies wat psigoanalities gebeur: die teks word 'n plek waar gerepresseerde gevoelens na vore kom.

(Koestenbaum verwys ook na intellektuele samewerking tussen vroue, hoewel sy studie spesifiek op die manlike begeerte gefokus is: Sandra M. Gilbert en Susan Gubar se **The madwoman in the attic** (1979), die bundel poësie van Jane Miller en Olga Broumas getiteld: **Black holes, black stockings** (1985) en Hélène Cixous en Catherine Clément se **La jeune née** (1975)(Koestenbaum, 1989, p. 13).

Freud en Breuer se **Studies on hysteria** (1895) ondersoek die redes vir Anna O. se histeriese reaksie. Ondertussen is sy in die geskiedenis geïdentifiseer as die feministiese aktivis, Bertha Pappenheim, wat die betekenis van histerie verander. Dit word deur feministe gesien as 'n rewolusionêre en self-aangeleerde strategie om die patriargie te ondermyn.

Freud vergelyk histerie met "a photographic script which has become intelligible after the discovery of a few bilingual inscriptions" (Koestenbaum, 1989, p. 34). Ook Derrida in sy lesing van Freud en die onbewuste, "Freud and the Scene of Writing", wys op die metaforiese aard van Freud se beskrywings en dat iets altyd in terme van iets anders beskryf word (**Writing and difference**, 1978, p. 196). Trouens, Freud beklemtoon dat die onbewuste ook nie 'n duidelike onderskeid kan maak tussen beelde nie: geld = faeces.

Die histeriese pasiënt praat twee tale; sy is soos 'n steriele dubbel-blom - mooi, maar steeds steriel.

TOEPASSING:

Gay & lesbian poetry in our time - An anthology van Carl Morse & Joan Larkin (1988) is waarskynlik vir ons doeleindes 'n goeie versameling waarin die verskillende gender-uitinge beskou kan word.

First time: 1950 (Honor Moore)

In the back bedroom, laughing when you pull
 something fawn-colored from your black
 tight pants, the unzipped chino slit.
 I keep myself looking at the big belt
 buckled right at my eyes, feel the hand
 riffle my hair: You are called Mouse, baby-

sitter trusted Wednesdays with my baby
 brother. With me. I still see you pull
 that huge bunch of keys from a pocket, hand
 them to my brother, hear squeaking out back
 Mrs. Fitz's clothesline as you unbelt,
 turn me to you, my face to the open slit.

It's your skin, this thing, head, its tiny slit
 like the closed eye of a still-forming baby:
 As you stroke, it stiffens like a new belt -
 your face gets almost sick. I want to pull
 away, but you grip my arm: I tell by your black
 eyes you won't let go. With your left hand

you take my chin. With your other hand
 you guide it, head reddening, into my slit,
 my five-year old mouth. In the tight black
 quiet of my shut eyes. I hear my baby
 brother shaking the keys. You lurch, pull
 at my hair. I don't breathe, feel buckle, belt,

pant. It tastes lemony, musty as a belt
 after a day of sweat. mouth hurts, my hands
 push, push at your hips. I gag. you let me pull
 free. I open my eyes, see the strange slits
 yours are; you don't look at me. "Babe, babee -"
 You are moaning, almost crying. The black

makes your skin clam-white now, your jewel-black
 eyes blacker. You buckle up the thick belt.
 When you take back the keys, my baby
 brother cries. You extend a shaking hand
 you make kind. In daylight through the wide slit
 an open shade leaves, I see her pull,

Mrs. Fitz pulling in her rusty, soot-black
line. Framed by the slit, her window, her large hands
flash, sort belts, dresses, shirts, baby clothes.

(pp. 259 - 260).

Hierdie ongelooflik eerlik en aangrypende gedig imponeer nie net om die direkte boodskap nie, naamlik verkragting, maar veral om die beeld-helderte. Die gedig problematiseer 'n gender-stereotipe, naamlik die man as 'n verkragter van die vrou word hier omgekeer: 'n ouer vrou dring 'n jong meisie (sy is vyf) se private ruimte binne. Die leser word dus geskok deur hierdie direktheid. Die verteller bied dit ook aan met 'n helderte wat waarskynlik die traumatiese impak daarvan beklemtoon. (Dit moet ook eerder gelees word as 'n man wat 'n jong meisie dwing om orale seks te hê, gedagtig die derde strofe, maar 'n vroulike mislesing is ook tersaaklik binne 'n genderstudie.)

Dit is 'n belangrike stelling want dit problematiseer talle gender-verwagtinge van die leser. Die spreker impliseer dat sy gay geword het as gevolg van hierdie ervaring. ('n Mens kan dit ekstrapoleer: die gedig is opgeneem in 'n gay-bloemlesing waardeur 'n politieke stelling oor gay-wees en die implikasies daarvan gemaak word.)

Die meerderheid gedigte opgeneem in **Gay & lesbian poetry in our time** is waarskynlik meer om die politiek-sosiale relevansie as werklik digterlike gehalte geplaas. Ons vind wel uitstaande gedigte hier van Thom Gunn, W.H. Auden - om twee name uit te sonder - maar in die geheel gesien, bevredig die bydraes nie as gedigte nie. Daarvoor is die aanslag te polemies, die versbou te los. Dit is nie digters wat praat nie, maar eerder aktiviste. Dieselfde problematiek was ook aanwesig in die tagtigerjare in Suid-Afrika toe die boodskap van die gedig belangriker geag was as die vorm-aanbod. Daar was selfs geargumenteer dat die soort gedigte hul eie digterlike eise stel en dat dit volgens ander voorskrifte gelees moet word.

Johann de Lange se bundel **Nagsweet** verskyn in 1991. In hierdie bundel word gender-patrone eweneens omgekeer. Hier tref ons 'n man as kyker, as *voyeur* aan wat 'n ander man (dikwels anoniem) tot seksuele objek verklaar.

Tongnaai II

Op jou maag, met een been hoog opgetrek,
kan ek sien tot waar jou blonde beenhare
strek, verdonker en verdig, en die dik rif
van jou horing tussen harde boude in verdwyn.

Judasoo wat vir 'n tongnaai oper plooi,
 geurige kreukel met 'n vag bruin krulle,
 ring wat ritmies knel as die eerste fel spasmas
 die skoot diep uit my swaar balle boontoe bring

en stoot tot by die rooi geswolle knop wat klop
 en taai wit wiele oor jou rug uitrol.
 Jou lyf maak my jags vir growwe taal
 - hol en horing, pielkop, fok en tos -

want in my mond is sulke soepel woorde
 dik en vlesig en vranks soos jy.

(p. 91)

De Lange se digkuns problematiseer die liefdesdiskoers op vele vlakke. In die eerste instansie word die konvensioneel aangesprokene (nl. 'n vrou of die sogenaamde *donna angelicata* in die Middeleeuse digkuns) 'n man. In die tweede instansie ontbloot hierdie gedigte hul problematiek of energie. Die leser word gekonfronteer met 'n gender-diskoers wat die onderliggende energie van die teks is.

Nagsweet is in 1991 gepubliseer toe hierdie soort gedig as uitdagend beskou is. Ook was gay-regte binne die pre-Suid-Afrikaanse konteks 'n volledige onwerklikheid. Nie alleen oortree die digter dus die konvensies van die digkuns nie, maar hy betree ook die gevaarlike terrein van die homofiele liefde wat as *onwettig* beskou is. (Pas in 1998 is anale seks nie meer 'n oortreding binne die Suid-Afrikaanse gemeenskap nie en word homoseksualiteit as wettig beskou.)

Die teks funksioneer dus op twee vlakke, te wete op die vlak van die gender-diskoers en die politieke wet. Beide wette word oortree in hierdie gedig wat opsetlik die banale, grensoorskrydende aard van die homoseksuele seksaksie as fisiek kru wil uitstal voor die leser as voyeur. Dit word dan gekoppel aan die digterlike taal wat 'n verdere oortreding van wetmatighede is.

Die konvensioneel Afrikaanse leser is dikwels heteroseksueel wat die skokwaarde van die teks verder manipuleer. Die digter stel homself (en sy liefdesobjekte) uit voor die speurende blik van die leser wat die banale ruimte van 'n toilet of steeg betree. Ook word die leser voorgestel aan die anus van die liefdesobjek (soos Johnson en Koestenbaum aantoon in die teoretiese afdeling) en so word die taboe dus verbreek. Sodomie word allemansgoed.

Teenoor die implisiete metaforiek van I.D. du Plessis word die metaforiek by De Lange eksplisiet, kru en terselfdertyd gelaai met nuwe poëtiese krag. Deur kruheid op sigself aan te bied as poëtika, word die seksuele nuut beskou of is hier in Sklovsky se terme dus sprake van *ostranenie* of vervreemding.

Hierdie oortreding van die patriargale orde kom duidelik na vore in die gedig “Aars poetica”, opgedra aan DJO, waarin die wet van die vader (as kastreerder en beheerder van orde in Lacan se terme) en die poëtiese wet van die vader (as kanoniseerder en simbool van die metaforiek) verseksualiseer word.

Aars poetica

vir DJO

Ek het jou opgetel
en deur die smal
geswolle poort
die warm skuit

gestoot
tot jy blink
gebeuk het
soos die see

en in jou sweet
geswel
tot dié steil mas
van bloed

wat steierend
'n skuiwergat bly soek.

(p. 92)

Opperman se ars poetica word geappropriëer en bloedskendig “vermink”. Dit is asof hierdie gedig van De Lange as't ware saam-slaap met Opperman se vers: ook is daar 'n letterlike seksuele begeerte wat uitgespreek word om die (vader)digter te penetreer. Hierom word die gedig aan DJO opgedra: 'n soort intertekstuele kortpad, maar ook 'n psigoanalitiese begeerte tot die liggaam van die ander teks en die digter Opperman.

Maar ook wil hierdie gedig 'n stelling maak teen die kanon van die Afrikaanse digkuns - met Opperman as hoofkanoniseerder - met sy spesifieke voorskrifte van goed/sleg of groot/klein. Die hele bundel staan dus in die teken van oortreding en betreding.

Ook “Kroegvaart” (opgedra aan Bertus) met sy Latynse motto: “Otiosis locus hic non / est discede morator” Graffiti Pompeiji (“Hierdie plek is nie om te lui / slenteraars gaan weg”)

bewys dat die digter ironies genoeg besig is met sy reis van betreding binne die Afrikaanse digkuns.

De Lange se digkuns aktiveer 'n bepaalde gender-politiek van aggressiewe manlike *cruising* en Vigs; van anale seks en *blow jobs*. Die estetiese voorskrifte en implisiete morele kodes van die digkuns word oortree.

Dit is 'n digkuns waarin die gender-politiek aggressief vooropgestel word, maar steeds deur poëtiese tegnieke ondersteun word. Selfs al gru die leser vir die eksplisiete aanbod, kan die digterlike energie nie ontken word nie. Die digter stal sy voorkeure uit aan die leser wat gekonfronteer word met hierdie dikwels blante ervaringe van gay-seks. Terselfdertyd word die leser ook geposisioneer as voyeur of afloerder:

Loergat

Die loergat is 'n judasoog,
sê nooit: *ek's eensaam*, of *het lief*,
wys lies of lul, die skaam bruin oog,
'n mond wat rond pleit: *Asseblief*.

(p. 29)

Hierdie gedig som die transaksie op van sowel die gay-seks as die leser as afloerder in die judasoog van die gedig. Die een wat asseblief sê, is die cruiser en die digter wat pleitend vra om gelees en aanvaar te word.

Ofskoon die spreker in die gedigte dikwels aggressief en afwysend op die oppervlak blyk te wees, verrai die gedigte ook 'n soeke na aanvaarding binne die Afrikaanse kanon. Die spreker erken deur al die intertekste 'n bekendheid met die Afrikaanse digkuns. Die gender-politiek is aggressief, waarskynlik saam met Koos Prinsloo se **Slagplaas** van die mees skokkende en uitdagende tekste in Afrikaans.

Die verse in **Nagsweet** skryf teen die gevestigde norme van die Afrikaanse digkuns in. Dit onthul 'n bepaalde gender-diskoers wat buite die ervaringsfeer van die meeste lesers lê. Juis hierom kan dit aandag trek gewoon net om die skokwaarde. De Lange aktiveer egter ook 'n sterk digterlike diskoers saam met die gender-politiek werk. Dit is egter die gender-diskoers wat eerste die aandag trek: die gebruik van kru, manlike taal; seksuele aksies in toilette, ensomeer. Dit is gedigte wat dus die gender-politiek voorop wil stel, soos wat pornografie in die eerste instansie die liggaam as seksuele objek wil beklemtoon.

Hierom het De Lange se kortverhaaldebuut in 1996 **Vreemder as fiksie** so 'n hewige reaksie

ontlok van 'n behoudende kritikus soos Ia van Zyl in **Die Burger**. Die emosionele geweld wat hierdie gender-politiek aktiveer, is vir die meeste konvensionele lesers onnodig kru en aanstootlik. Hierom rand so 'n skrywer sy lesers met woorde aan (in Ia van Zyl se woorde) juis omdat sy gender-konstruksie *buite* hul raamwerk val.

So beskou, is feminisme (of dan: feminismes) soos die tekste van De Lange identiek in hul “double voicing”. Hierdie soort tekste kritiseer die gender-konstruksies van die patriargie, maar kan ironies genoeg nooit los daarvan gelees of begryp word nie.

Resepsie van *Nagsweet*

Etienne Britz som die problematiek rondom hierdie bundel ten beste op in 'n oorsig in die verdwene weekblad, **Vrye Weekblad** (12 - 18 Julie, 1991) onder die titel: “**Nagsweet**: Nóg 'n aangereikte warm patat”.

Dit is 'n bundel wat weens sy “weerlose inhoud buitengewone beskerming en toeligting nodig het”, argumenteer Britz. Ofskoon hy geen smaak vir die gedigte het nie, verwys hy na die *gevaarlike skoonheid* van **Nagsweet**. Sy hele argument word geposisioneer teen die literêre establishment se vrees vir gevaarlike en grensoorskrydende tekste. Ironies genoeg is een van die resensente wat die teks nie wou bespreek nie Merwe Scholtz, 'n teoretikus wat poësie nog altyd gelees het as 'n talige vorm met sy eie stilistiese wetmatigheid en nie volgens die inhoud of tema nie.

“**Nagsweet** is, kortom, 'n aangrypende boek van die middestad, die nag, van honger, verlatenheid en lugubere bevrediging”. Volgens Britz skep hierdie bundel 'n ruimte of stuk vryheid vir alle mense en in navolging van W.F. Hermans is dit 'n boek wat “die eensaamheid van alle mense ophef”. Vir Britz is die aggressiewe aard van hierdie gedigte juis begryplik vanweë die literêre *establishment* se onvermoë om daarna as poësie te kyk. Dit is dan 'n bundel wat 'n slagoffer is van konvensionele vooroordeel en meer spesifiek gender-vooroordeel.

'n Resensent wat al hierdie vooroordele uitstal, is Andreij Horn in **Die Volksblad** (10 Junie, 1991) onder die voorspelbare titel: “Verstommende talent misbruik”. Die resensent vind dit jammer dat die digter se talent misbruik is vir die bevrydingstryd van gay-mense wat hy gelyk stel aan 'n politieke bevrydingstryd, en meer spesifiek, die stryd in Namibië.

Wordende naak was vir hom aanvaarbaar en dit het selfs simpatie by die leser gewek. Ook kan hy nie sy afkeur verberg oor die Battiss-afdruk nie; 'n rede waarom die bundel nie deur Tafelberg uitgewers gepubliseer is nie. Hy vind die gedigte aanstootlik en walglik en hy skryf: “n Mens het met dié bundel nie 'n keuse nie. De Lange verkrag jou daarmee.”

Horn gebruik ook ironies genoeg seksuele metafore om sy afkeur mee uit te druk: “Hy doen sy ding sonder aansiens des persoons. En hy druk dit in jou keel af. Hy vryf jou dit onder die neus. En hy stoot jou van hom af weg”. Ook meen hy dat **Wordende naak** meer volwasse en

beheersd was en spreek die hoop uit dat die digter uit hierdie fase sal breek. (Oorspronklik was dit een bundel wat die digter bloot geskei het om tematiese redes.)

Wilhelm Liebenberg sien die bundel raak vir die politiek wat dit wil uitdra. “Hierdie tong is 'n springmes” (in **De Kat**, Desember 1991) analiseer die seksistiese metaforiek van die bundel en dit wys in welke mate die leser gevangene is van die digter se projeksie. Dit gaan om mag en die tong word met 'n springmes vergelyk en die liefde laat diep wonde. Liebenberg aktiveer ook die sadomasochistiese kode van die bundel. Ten slotte vrees hy dat die wêreld van die loergat die wyer werklikheid vernou en mag verloor.

Henning Snyman lees die bundel teen die agtergrond van 'n gay-paradigma (“Skokkende word literêre skoonheid” in **Rapport**, 14 Julie 1991). Hy lees **Wordende naak** en **Nagsweet** as 'n tweeluik en betrek Walt Whitman, García Lorca, Allen Ginsberg, W.H. Auden en die “oorlogsdigter” Wilfred Owen.

Die emosionele en lyflike aard van die gedigte word bespreek, maar Snyman wys daarop dat die digter as verfynde woordkunstenaar die oënskynlik skokkende gegewe tot literêre skoonheid verwerk. Die styl pas ook die gegewe - vir Snyman die elementêre eis van die letterkunde.

T.T. Cloete skryf in “Die erotiese as vertrekpunt...” (**Beeld**, 8 Julie 1991) eweneens oor die skokkende aard van die gedigte, maar hy wys daarop dat dit binne 'n internasionale konteks nie meer as sodanig ervaar sal word nie. Hiermee beklemtoon die resensent die kodes van die Afrikaanse poësie en die ontvangs van gedigte binne so 'n klein letterkunde.

Dit gaan om verydeling en breekbaarheid vir hierdie resensent wat die gedigte lees kennelik met 'n vermoë om dit wyer te situeer. Hy meen wel dat die gedigte kan klaarkom sonder die blatante. Waarskynlik is dit 'n verbloemde morele beswaar van die resensent wat ten slotte meen dat die digter in staat is tot die vertaling van die mees delikate, getemperde menslikheid en tot 'n geraffineerde sintuiglikheid en taalgebruik.

Marthinus P. Beukes skryf in “Die sweet van die erotiese spel” (in **Die Transvaler** van 12 September 1991) oor voyeurisme en die oog wat waarneem. Hierom spekuleer die kritikus of die titel **Judasoo** nie meer geslaag sou gewees het binne bundelverband nie. Die *cruising*-aspek word uitgewys en dat daar nooit vervulling in hierdie soort verhouding kan wees nie. Die geslaagdheid van die gedigte as gedigte word erken.

J.C. Kannemeyer bespreek die bundel “'n Kyk deur 'n seksuele lens” in **Die Burger** (25 Junie 1991) die bundel se strukturele tekortkominge. Hy wys op die retoriese en eksplisiete beelding. Hy sien dit as “gewaagde poësie” wat oppervlakkige indrukspoësie blyk te wees. Dit is gewoon literêre voyeurisme wat uiterlike skittering vertoon, maar nie 'n verborge geheim bevat nie. Die leser word onbevredig gelaat weens die verwarde beeldspraak.

Kannemeyer gebruik die antwoord op Opperman se “Ars poetica” (uit **Kuns-mis**) om sy besware te staaf. Waarskynlik omdat die digter met **Nagsweet**, wat Kannemeyer as 'n insinking

beskou, die tradisie van die Afrikaanse digkuns “banaliseer”. Die kritiese leser vermoed dat morele besware as strukturele besware verbloem word. Dit is duidelik af te lees uit “Dagsweet of nagmerrie: 'n Tweetalige bespreking oor kontroversiële letterkunde in die openbare biblioteek met spesifieke verwysing na **Nagsweet** deur Johann de Lange” (Vrystaatse Biblioteke: April - Junie 1992).

Hierdie verslag word gelewer vanuit 'n konvensionele perspektief op 'n hoogs kontensieuse bundel en die effek daarvan op 'n biblioteek. Die keurders wil ook die skrywer se intensies in ag neem en die vraag is: moet hierdie bundel as poësie gelees word?

Die Calvinistiese gemeenskap van die Vrystaat wat hierdie boek as aanstootlik sal beskou en ook die groot gay-gemeenskap in hul samelewing word verreken. 'n Seminaar by NALN 23 Oktober 1991 het duidelike riglyne na vore gebring.

Literêre kwaliteit word as *universaliteit* gekenmerk en hierom is die bundel volgens die keurder (Gill Siebert) geslaagd. Films behandel hierdie tema openlik; tog word daar ten slotte aangevoer dat die kwaliteit van **Nagsweet** ongelyk is. Sy verset haar wel teen sensurering wat op 'n kontrole van denke sou neerkom en wys daarop dat 'n bundel soos **Nagsweet** juis denke wil stimuleer.

Sy sien die sentrale tematiek van die bundel as verlies wat 'n tema is waarmee elke leser kan identifiseer. Op suiwer literêre grondslag is die werk vir haar “flawed” en op 'n morele vlak oorskrei dit die norme van 'n groot hoeveelheid mense. Tog is hierdie mense nie lesers van poësie nie. Die werklike leser sal in staat wees om dit in perspektief te sien en die meriete te kan bepaal.

Desirée Nordier het die funksie van die skrywer bespreek. Sy betrek die resepsie van enkele literatore en verwys dan ten slotte goedkeurend na Izak de Villiers se uitspraak by die **Nasionale Leeskringseminaar in Welkom** (1991): “Geen skrywer is vry om te skryf wat hy wil nie. Sy grense word vir hom deur die leser afgebaken. As die leser nie in ag geneem word nie, sal die boek op winkelrakke bly lê”.

Ironies genoeg was hierdie bundel op 16 September 1991 vierde op die sagteband-uitverkopers van Exclusive Books.

Reona van der Nest het sensuur en keuring en die openbare biblioteek as sedebewaker uiteengesit. Sensuur beskerm mense teen potensieel skadelike invloede. Keuring is die evaluering en seleksie van nuwe bronne volgens bepaalde norme. Hierdie keurder gee dan duidelike omskrywings van haar “norme”:

“(M)et keuring word verder beoog om:

- 'n gebalanseerde versameling wat alle redelike standpunte weerspieël op te bou, veral t.o.v. kontroversiële onderwerpe. (Dus is bronne wat gemeenskapskritiek bevat aanvaarbaar,

terwyl werke wat rewolusionêre verset propageer nie tot die versameling toegevoeg sal word nie.)

- 'n balans te handhaaf tussen groepbelange en algemene aanvraag.
- 'n balans te handhaaf tussen populêre aanvraag en doelwitte t.o.v. kwaliteit.
- bronne wat doelbewus sensasioneel, ekstreem, oppervlakkig en in swak smaak is uit die versameling te sluit”.

Hierdie keurder is wel van mening dat 'n keurder belangstellings buite 'n eie raamwerk moet aankoop en 'n gebalanseerde versameling behoort alle redelike standpunte te weerspieël.

Ilse Craven daarenteen is weer ten gunste van die handhawing van morele standaarde. Sy beskou homoseksualiteit as afwykend ofskoon die ervare leser verby vooroordele kan vorder. Sy beskou homoseksualiteit verkeerd in die etiese uitlewing daarvan.

Ook Edelgard Stander ondersteun die morele standpunt en verantwoordelikheid van die biblioteek.

Nagsweet is wel aangekoop omrede 'n komitee die verskillende standpunte kon beskou en in die woorde van Jacomien Schimper is daar verskillende balanserende meganismes wat die kritiek van een aankoper kan beheer. Hierdie bundel is dan 'n interessante toetsgeval vir gendervooroordele. Dit wys 'n onvermoë uit by sommige van die keurders om die gedigte binne 'n gay-paradigma te plaas (soos die kritikus Snyman aantoon).

Hoofstuk 10

BIBLIOGRAFIE

- Beukes, Marthinus P.: "Die sweet van die erotiese spel". **Die Transvaler**, 12 September 1991.
- Britz, Etienne: **Nagsweet**: "Nóg 'n aangereikte warm patat". **Vrye Weekblad**, 12 - 18 Julie 1991.
- Cloete, T.T.: "Die erotiese as vertrekpunt...". **Beeld**, 8 Julie 1991.
- Coates, Jennifer: **Women, men and language**. Longman, Londen. 1986.
- De Lange, Johann: **Nagsweet**. Taurus, Johannesburg. 1991.
Vreemder as fiksie. Human & Rousseau, Kaapstad. 1996.
- Derrida, Jacques: **Writing and difference**. Vertaal deur Alan Bass. Routledge & Kegan Paul, Londen. 1978.
- Gentile, Mary: "Adrienne Rich and Separatism: The Language of Multiple Realities", **Maenad**, vol. 2., no. 2 (Winter 1982).
- Gilbert, Sandra: "Life's Empty Pack: Notes Toward a Literary Daughteronomy" in Robert Con Davis (red.) **Contemporary literary criticism**. Longman, New York. 1986.
- Gilbert, Sandra and Gubar, Susan: **The madwoman in the attic: The woman writer and the nineteenth century literary imagination**. Yale University Press, New Haven. 1979.
- Horn, Andreij: "Verstommende talent misbruik". **Die Volksblad**, 10 Junie 1991.
- Iragaray, Luce: "When our lips speak together", vertaal deur Carolyn Burke, **Signs**, 1980, vol. 6, nommer 1. 1980.
- Johnson, Barbara: "Les Fleurs du mal armé: Some Reflections" in Harold Bloom (red.) se **Stéphane Mallarmé - Modern critical views**. Chelsea House Publishers, New York. 1987.
- Kannemeyer, J.C.: "'n Kyk deur 'n seksuele lens". **Die Burger**, 25 Junie 1991.
- Koestenbaum, Wayne: **Double talk - the erotics of male literary collaboration**. Routledge, Londen. 1989.
- Liebenberg, Wilhelm: "Hierdie tong is 'n springmes". **De Kat**, Desember 1991.
- Montefiore, Jan: **Feminism and poetry (Language, experience, identity in women's writing)**. Pandora, Londen. 1987.
- Morse, Carl & Larkin, Joan: **Gay & Lesbian poetry in our time - An anthology**. St. Martin's Press, New York. 1988.

Prinsloo, Koos: **Slagplaas**. Human & Rousseau, Kaapstad. 1992.

Reichs, Kathy: **Déjà dead**. Arrow, Londen. 1998.

Snyman, Henning: “Skokkende word literêre skoonheid”. **Rapport**, 14 Julie 1991.

Vrystaatse Biblioteke: April - Junie 1992: “Dagsweet of Nagmerrie: 'n Tweektalige bespreking oor kontroversiële letterkunde in die Openbare Biblioteek met spesifieke verwysing na **Nagsweet** deur Johann de Lange”.

Walters, Minette: **The dark room**. MacMillan, Londen. 1995.

Wittig, Monique: **The lesbian body**. Vertaal deur David le Vray, Avon Books, New York. 1976.

POST SCRIPTUM

Hierdie studie oor gender-konstruksies pas binne die kader van kultuurstudies, letterkundige teorie en kreatiewe skryfwerk. Die konsep *letterkunde* word binne die moderne literatuurwetenskap gedefinieer teen ander letterkunde praktyke (soos die internet) of filmstudies. Al hierdie verskillende benaderings word gebruik en toegepas.

Gender-konstruksies in die Afrikaanse letterkunde: 'n teoretiese ondersoek is 'n verslag van die ontwikkeling binne die literatuurteorie die afgelope twee dekades. Vanaf die strukturalistiese benadering van 'n teks as 'n eenheid/struktuur tot en met die poststrukturalistiese benaderings, en meer spesifiek, dekonstruksie waarin die eenheid of finaliteit van die teks uitgestel of ondermyn word. “Il n'y a pas de hors-texte”, aldus Derrida.

Maar die ontkenning van die buitetekst word ook verder geradikaliseer in die bylees van feminismes, letterkundige praktyke (soos die internet) en filmstudies. Ook word die psigoanalise, en meer spesifiek, 'n primordiale benadering tot die letterkunde toegepas. Kreatiewe interpretasies (soos gedigte en internet-tekste) ondermyn die siening van 'n konvensioneel literêre benadering.

Gender-konstruksies in die Afrikaanse letterkunde: 'n teoretiese benadering word 'n verslag van die teoretiese verskuiwings binne die Afrikaanse letterkunde van die afgelope twintig jaar. Ook wil dit die verskillende, dikwels teenstrydige benaderings, in 'n nuwe benadering byeenbring.

Die nuwe program-sisteme aan Suid-Afrikaanse universiteite reflekteer hierdie filosofie van inter-dissiplinêre studies en benaderings. 'n Skrywer/leser kan immers nie die teoretiese kennis waaroor beskik word ongedaan maak in 'n lesing van 'n teks nie. Nog minder kan verskillende skole of denkrigtings die invloed van 'n ander ontken of negeer.

'n Kreatiewe skrywer wat vir 'n verhandeling registreer, moet sig ook teoreties verantwoord oor die wyse waarop die manuskrip tot stand gekom het en welke benadering gevolg is. Hierdie metakommentaar kan nie geskryf word sonder kennis van literêre teorie of kritiek nie.

Ook kan die teoretikus nie enige teorie ontwerp sonder die bestaan van 'n kreatiewe skrywer nie. Die postmodernisme en postkolonialisme is tans onder meer belangrike teoretiese onderwerpe vanweë die groot aantal tekste wat hierdie strome karteer. Net so min as wat die kreatiewe skrywer in 'n teoretiese vakuum leef, kan die teoretikus die belangrikheid van kreatiewe ontwikkelinge ontken. As die teoretikus ook *self* kreatiewe skrywer is, behoort hierdie verskillende benaderings in die ondersoek gereflekteer te word.

Gender-konstruksies in die Afrikaanse letterkunde: 'n teoretiese ondersoek lewer verslag van die moderne ontwikkelinge binne die literatuurteorie en erken die belang van Jungiaanse

en primordiale benaderings tot die letterkunde. D.J. Opperman se doktorsale proefskrif **Digters van dertig** is 'n belangrike baken vir hierdie studie in sy versoening van die biografiese, die psigologiese en vele tekstuele-invloede. Gelees teen die agtergrond van die tyd, het Opperman met hierdie studie alreeds die bakens afgebreek tussen 'n strak teoretiese en kreatiewe benadering tot die letterkunde.

Ofskoon hierdie studie nie terme soos psigoanalise, intertekstualiteit of gender gebruik nie, lewer dit blyke van al die strominge wat in die onderhawige studie aan bod kom. Opperman tipeer Elisabeth Eybers as 'n "vroulike aanvulling tot dertig", 'n definitiewe gender-uitspraak en hy lees tekste wyer as die blote struktuur of "woorde op papier". Hy wys ook op buite-invloede en die primordiale, onder meer in sy interpretasie van N.P. van Wyk Louw. Dit is 'n studie wat by uitnemendheid die "double talk", in Wayne Koestenbaum se terme, van die letterkundige teks uitwys.

Die ontwerp van 'n leesmodel:

'n Gender-interpretasie voorveronderstel 'n radikalisering van die teks. So 'n benadering problematiseer die triadiese verhouding teks-leser-skrywer en die onbewuste van die teks word na die oppervlak gebring.

Juis dit wat die teks represseer of ontken, word vir 'n gender-analise belangrik. Ook dit wat die teks *foreground* of vooropstel, moet teen die historiese konteks gelees word. Johann de Lange se **Nagsweet** kan nie los van die Afrikaanse literatuurtradisie gelees word. Dit is juis hierdie patriargale orde en estetiese voorskrifte waarteen die gedigte sig posisioneer.

Ook is die primordiale stramien van die gedigte belangrik. In 'n gedig "Orpheus dismembered" (p. 54) skryf die digter:

En as jy gaan, as alles
tot stilstand kom:
wat word dán van my?
Sonder jou harde borskas,
jou steil rug,
die wit sneeu op jou arms,
jou boude wat vuismaak
as jy loop,
jou groen oë -
hoe hou ek dit?
En jou heupe, tuin
van dorings en rose;
hoe vind ek ooit weer
my pad daaruit terug?

Hoe sprokkel ek
jou weer bymekaar,
hoe breek ek
die leuenspreuk
van jou lag?

Hierdie oënskynlik deursigtige gedig dra vele primordiale aanwysers. Orpheus hier is nie soekend na die vroulike Eurydice nie, maar is soekend na die manlike geliefde. Orpheus is *dismembered*, met ander woorde, ont-man sonder sy geliefde, die aangesprokene in die gedig.

Op 'n psigoanalitiese vlak is die spreker gekasteer deur die vaders van die kanon omdat hy die gesag van die heteroseksuele vader ontken het in Lacaniaanse terme. Hy bely openlik sy liefde vir 'n man, wyl die diskoers on-aanvaarbaar was binne die Afrikaanse letterkunde. E.C. Britz se verslag van die resepsie van hierdie bundel in **Vrye Weekblad** (12 - 18 Julie 1991), bevestig die onthutsing wat hierdie gedigte met hul verskyning tot gevolg gehad het.

Die digter bely sy “ontmanning” openlik. Vir hom is dit die verlies aan homo-liefde, maar op 'n primordiale vlak bely die spreker ook sy ontmanning binne die Afrikaanse kanon wat sodanige gedigte as anders, pervers, banaal en afstootlik etiketteer. Die nagsweet verwys na 'n verdere taboe-onderwerp, te wete die sweet van die HIV+ persoon wat sy dood binnekort sal beleef, eerder ontleef.

Die gedig is dus nie net 'n verslag van 'n liefdesverhouding en met die risiko's daaraan verbonde nie, maar dit word ook op 'n verdere vlak 'n dekonstruksie van die digter se posisie binne die Afrikaanse kanon. As gay-digter is hy 'n Orpheus- of randfiguur *buite* die norme van aanvaarding en goedkeuring. Ofskoon **Wordende naak** bekroon word met die **Rapport**-prys, word **Nagsweet** juis om die eksplisiete gay-gedigte as 'n swakker bundel ervaar. Ironies genoeg was dit oorspronklik een bundel wat die digter toe apart uitgegee het. Taurus was vir etlike jare bekend om hul gedurfde en grensoorskrydende publikasies.

Ook dit speel 'n rol in die leser se ontvangs van die gedigte, nes die eksplisiete voorblad van Walter Battiss met die afbeelding van 'n penis. Hierdie inligting werk saam op 'n subliminale vlak om die leser te oriënteer ten opsigte van die bundel as geheel.

Alvorens die leser dus **Nagsweet** interpreteer, is die naam van die digter as gay-digter, die uitgewer en die tematiek implisiet kodes of aanwysers vir die resepsie van die bundel. Dit word versterk deur die “skokkende voorblad” en die transgressiewe temas van die gedigte. Teenoor die digterlike titels van ander gevestigde digters, word die Vigs-stramien ingedra deur die titel wat verwys na die Amerikaanse digter Thom Gunn se bundel **Night sweats**. Hiermee wil die bundel dus aansluit by ander gerekende gay-skrywers.

Gunn, soos De Lange, word binne die Amerikaanse letterkunde beskou as sowel 'n gay-skrywer as 'n belangrike hoofstroom digter. Hierdie grensoorskrydende gedigte sou nie geslaag het as dit

gepubliseer was deur 'n mindere talent nie. Juis die digterlike vaardigheid maak hierdie grensoorskryding toelaatbaar. De Lange se gedigte bewerkstellig 'n dubbele effek op die leser wat skok en bewondering registreer. Enersyds word die gedigte as banaal en transgressief gesien; andersyds oortuig dit om die taalbeheer en die vaardige poëtika.

Hierdie buite-kennis word verreken in die leesmodel. Dit het 'n effek op die leser se resepsie van die bundel as sodanig. Dit is onder meer ook inligting soos waarom spreek die digter nie politieke of ander maatskaplike probleme aan nie? Watter uitsprake in media-onderhoude het ons lesing van die teks beïnvloed? Hierdie fase noem ons die *eerste diskursiewe vlak van lees*.

Die tweede diskursiewe vlak van lees

'n Bundel soos **Nagsweet** verskuif die grense van poësievoorskrifte in Afrikaans. Die sogenaamde dekorum van die aanvaarbare, “skoon” gedig word hiermee ten volle gedekonstrueer en op 'n gender-vlak word die leser bekend gestel aan die lewe van die *cruiser* wat vir die gemiddelde **Groot verseboek**-leser banaal aandoen. Vigs, anale seks, toiletbesoeke word teen die rooi rose van die romantiese liefde geplaas.

Ook op 'n primordiale vlak vind hier 'n verskuiwing plaas. Die digter kom nie alleen in opstand teen die werklike vader nie, maar ook teen die vaders van die Afrikaanse digkuns, naamlik N.P. van Wyk Louw en D. J. Opperman. Die *ars poetica* word 'n *aars poetica* en die vele lykdigte oor die vader in die digterlike *oeuvre* kan ook gelees word as verplaaste lykdigte aan die vaderdigters wie se poëtiese voorskrifte ondermyn word.

Die biologiese vader stel die kind teleur met sy vroeë dood en selfmoord; die poëtiese vaders se poëtikas is ontoereikend vir die grensoorskrydende temas wat opsetlik woordryk, ruig en uitgesponne wil wees.

Sigmund Freud se **Totem and taboo** verskaf sleutels tot die onbewuste van hierdie digter. Freud wys in die eerste *essay* “The horror of incest” daarop dat bloedskande beskou word as die grootste oortreding selfs by primitiewe volke wat sterk wette rondom vaderskap handhaaf. Die digkuns is egter 'n terugkeer na primitiewe of pre-linguistiese taal wat nog nie deur die mag van die Vader - in Lacan se terme - gereguleer is nie. Poëtiese taal “oortree” en “ontken” die rol van die vader-wette op taalvlak. 'n Terugkeer na die primordiale of pre-linguistiese vlak is per definisie bloedskendig en oortredend. Die digkuns van Johann de Lange aktiveer onbewustelik hierdie wetmatighede op diskursiewe vlak. Die aanspreek van die vader en die vaderdigters - in Freudiaanse terme 'n *herhalingsdrif* - dui op die ongemak op bewustelike vlak. Die nie-geoedipaliseerde digter wat 'n steurende verhouding met die vader ervaar - en met die Afrikaanse digkuns omrede die seksuele oriëntasie - se gedigte is dus paradoksale *totems* wat die oortreding van die taboe telkens uitwys.

Die onrustigheid word op 'n gendervlak ervaar en beskryf. 'n Versteurde verhouding met die vader - soos in die geval van Ingrid Jonker en Sylvia Plath - lei weer tot 'n drang na

selfvernietiging. Die gedigte wys die konflik met die vader so markant uit dat die bewussyn hierdie ambivalensies nie kan hanteer nie. In die tweede *essay* skryf Freud oor “Taboo and emotional ambivalence” wat eweneens kenmerkend van Johann de Lange se digkuns is. Dit is gedigte wat in vorm tradisioneel is, selfs voldoen aan konvensionele eise, maar in inhoud oorskrydend en ondermynend funksioneer.

Freud wys daarop dat die woord taboe 'n Polenisiese woord (*noa*) is wat enersyds dui op dit wat heilig is, maar andersyds ook verwys na die sogenaamde “unheimliche” wat deur Freud vertalers as die *uncanny* beskou word (Freud, **Totem and taboo**, 1950/1983, p. 18) Taboe kan nie gedefinieer word nie, skryf Freud verder, want dit is in wese onbereikbaar en ontoelaatbaar. Een van die uitvloeisels van taboe is die *mana* oftewel heilige krag waaroor die priesters beskik en waarteen die gewone mens beskerm moet word.

In die digkuns beskik die ouer (vader)digter oor die *mana* of spirituele krag wat die digter dan intertekstueel oorneem. Plagiaat is 'n sterk taboe binne die letterkunde juis omrede die bloedskendige aard daarvan, terwyl intertekstualiteit (soos parodie, palinode en persiflage) openlik werk met hierdie taboe. Veral **Nagsweet** problematiseer dit verder deur klassieke verse te banaliseer en die oënskynlike genot van die daad weer te gee.

Die gedigte is purifikasie vir hierdie oortreding, want Freud wys daarop dat die oortreding altyd gepaard gaan met straf en purifikasie (**Totem and taboo**, p. 20). In 'n bundel soos **Vleiswond** word 'n sterk religieuse element ingebou, juis om hierdie boetedoening te aktiveer. Die gedig is hierom ambivalent: enersyds besing dit die gay-daad; andersyds soek dit na aanvaarding deur sig in formele taal en volgens die voorskrifte van die digkuns te formaliseer. Hierdie dubbelloop-aanbod maak die gedigte op sowel 'n psigoanalitiese- as gendervlak ambivalent. Elke boodskap word dus dubbel-gekodeer of ondermyn die ooglopende boodskap.

“The violation of taboo makes the offender himself taboo” (**Totem and taboo**, p. 20) en dit verklaar dan die skokkende en teenstrydige reaksie op hierdie gedigte. Die teenstrydige aard van die term taboe impliseer alreeds 'n botsende reaksie.

Ook wys Freud daarop dat die oortreder van die taboe by ander komplekse emosies kan ontketen, want deur hierdie taboeoorskryding te sien in 'n ander, word hulle eie versugtinge na oortreding geaktiveer. Die nukleus van neurose is opgesluit in die kind se komplekse verhouding tot die vader, naamlik enersyds begeerte en andersyds vrees vir straf en verwerping. Hierdie nukleus word verplaas (*displacement*) na ander domeine. By Johann de Lange vind dit plaas in die digkuns. Die gedigte speel die primordiale woede, verlange en vrees vir die werklike vader uit. Dieselfde verhouding word met die vaderdigters geaktiveer. Enersyds 'n versugting na die kanonieke posisie van aanvaarding; andersyds die begeerte om die kanon te besmet met vuige gedigte soos graffiti teen mure wat nie misgekyk kan word nie.

By die primitiewe mens mag die totem dier nie doodgemaak word nie en daar mag nie seksueel verkeer word met diegene wat tot dieselfde groep behoort nie (**Totem and taboo**, p. 32). In hierdie gedigte word die totemdier geskend en deur die proses van intertekstualiteit is daar

sprake van simboliese seksuele verkeer. Die gedigte spreek dus van ambivalensie en konflik; die proses wat volgens Freud onderliggend is aan die oortreding. "Obsessional prohibitions are extremely liable to displacement" (**Totem and taboo**, p. 27).

Die taboe het 'n mag van sy eie. Oorspronklik is daar die geloof in die demoniese mag van die taboe en diegene wat dit oortree, word daardeur beheer. Later word dit egter 'n komplekse proses, naamlik enersyds bewondering en andersyds vrees en afsku (**Totem and taboo**, p. 25). Purifikasie en wraak is dan ook nodig, want anders bestaan die gevaar dat ander ook so sal oortree. Die gedigte is 'n vorm van reiniging en oortreding en die "straf" is ongunstige en bestrawwende resensies of oppervlakkige reduksies van die komplekse gedigte.

Sentraal in Freudiaanse denke staan die beginsel van *transferensie* en op 'n gender-vlak is dit tersaaklik om uit te wys dat die homoseksuele gedigte gekarteer word deur 'n lesbiese leser, in wese ook 'n transgressiewe persoon binne die kanon van die Afrikaanse letterkunde. Daar is dus sprake van die oordrag waarna Freud verwys (**Totem and taboo**, p. 34), behalwe dat die skulderkenning (*atonement*) hier nie plaasvind nie. Skulderkenning is vir Freud uiteindelik belangriker as purifikasie. Johann de Lange se digkuns is vir hierdie leser juis belangrik omdat dit op 'n gendervlak die patriargale sisteem uitdaag en konfronteer. Die taboes van die letterkunde word oortree (implisiete voorskrifte) en die "vreemde liefde" word binne die Afrikaanse letterkunde uitgestal tot 'n judasoog. Die digter is ekshibisionis en die leser word gedwing tot voyeurisme in 'n uitdagende leeskontrak.

Freud skryf in 'n voetnoot (bladsy 65) dat die kreatiewe persoon op dieselfde manier as die primitiewe mens projekteer: die skrywer projekteer op ander karakters (of digters, kan 'n mens byvoeg) die interne konflik. 'n Taboe is 'n sosiale konstruk; die neurose 'n private proses en hierdie verskille word ook deur Freud aangetoon. Indien die taboe oortree word, word die oortreder gestraf. In neurose is die vrees dat indien daar oortree word, iemand anders vergeld sal word. Die taboe-oortreder is ego-gesentreerd; die neurotikus is altruïsties. Indien die oortreder nie vervolg word nie, ontstaan daar kollektiewe skuld en daarom word daar dus vergelding gesoek. Freud wys dan ook op die verhouding tussen die oortreder en die vervolger: 'n kontrak waarin beide bewus is van hul rol en skuld. Dit is rolle wat ook omgekeer kan word, want ons is almal bewus van ons skuld.

Johann de Lange se digkuns behoort tot die orde van die taboe. Die gedigte skend die konvensies van die digkuns en die kritiek op **Nagsweet** bewys hierdie aanname as korrek: De Lange in die rol van die oortreder; die kritici as die vergelders (vide Hoofstuk 10 en meer spesifiek die verslag van die Vrystaatse Biblioteke.)

In die derde hoofstuk "Animism, magic and the omnipotence of thought" behandel Freud onder meer die primitiewe geloof in spirituele oordrag. In die digkuns vind hierdie proses op 'n primordiale vlak plaas wanneer die digter die *mana* van die ander digter oorneem of dit aanspreek. Die digter kan nooit ontkom aan die invloede van ander digters nie, net soos die bloedband tussen die vader en kind nooit ontken of negeer kan word nie. In De Lange se *oeuvre* word hierdie prosesse vergestalt deur onder meer reeksmoordenaars tot poëtiese objekte te

verklaar (die gedigte oor Jeffrey Dahmer in **Wat sag is vergaan**) of die vele lykdigte oor die vader wat al 'n tot *fetisj* verhef is.

Freud se siening van die jeugjare in die slothoofstuk ("The return of totemism in childhood") brei verder uit op die rol van die vader as die skepper van orde en beheer. Uit **Vreemder as fiksie**, die digter se kortverhaaldebuut in 1996, word die biografiese feite rondom die troebel verhouding met sowel die vader as die moeder weergegee. Al word dit hier uit-vertel, kan die skrywer nooit ten volle die impak van die "bloubaard kamer" van die gewelddadige jeug begryp nie, omdat dit uiteindelik te make het met die Freudiaanse konsep van ambivalensie en *cathexis*. Freud self beskryf laasgenoemde proses as 'n soort elektriese energie waarmee totems gelaai word. Tereg is die oorspronklike begrip hiervoor *Besetzung* en geen vertelling of belydenis kan die krag daarvan ongedaan maak nie (Vide die voetnoot op p. 89).

Die vader se ontydige vertrek, het 'n psigiese energie in die digter se intellektuele prosesse geskep wat nie ongedaan gemaak kan word nie. Hierom die herhaaldelike terugkeer na dieselfde oedipale struktuur, bykans soos 'n moordenaar wat moet terugkeer na die plek van die moord.

Die proses van *cathexis* kan gelyk gestel word aan die effek van 'n weerligstraal wat die grond tref: daarna groei niks weer in hierdie barre aarde nie. In die psige van die digter is die verhouding met die vader 'n pynlike arena waarheen teruggekeer word. Dit kan egter nie reggestel word nie en geen gedig of verhaal kan iets ongedaan maak nie. Hierom is die sentrale tematiek in die *oeuvre* die tema van verganklikheid en die onbetroubaarheid van die lewe. Die troebel verhouding met die vader is werksaam op 'n primordiale vlak en dit word verplaas of getransfereer na alle ander dinge. Daar is bykans 'n obsessionele verlange na heelheid en skoonheid. Die digkuns is 'n soektog na 'n Romantiese eenheid wat die digter telkemale faal. Hierom die vele gebreekte sonnette wat die geskondenheid op 'n strukturele vlak voorstel.

Inderdaad sluit Freud **Totem and taboo** af met die woorde: "In the beginning was the Dead." Aan die begin van die digterskap lê die dood van die vader wat alles daarna sal bepaal en struktureer. In **Vreemder as fiksie** word op 'n objektiewe, gedistansieerde wyse gekyk na die troebel jeug en die letterlike versaking van sowel die vader- as moederfiguur. Die digter word grootgemaak deur sy familie, net soos wat die gedigte telkens gevoed word deur aangenome digterlike vaders en moeders soos Ingrid Jonker en Sheila Cussons. Eersgenoemde vrou is egter reeds dood; laasgenoemde voer 'n bykans kluisenaarbestaan.

Dieselfde *family romance* word dus in die gedigte uitgespeel, naamlik verydeling, teleurstelling, ontoereikendheid. Die vader is verhef tot totem en die seun se inestueuse verlangens na die vader word onderdruk en in gedigte uitgewoed. In die eerste hoofstuk "The horror of incest" wys Freud op die afhanklikheid van eksogamie en totems. Die gemeenskap word geregleer deur komplekse wette rondom die taboe van bloedsbande. In **Wat sag is vergaan** word hierdie verhouding tussen vader en seun omgedraai, omdat die vader reeds dood is en die kind nou in die magposisie is en beheer kan uitoefen oor die vader wat 'n totem is:

Oggend met 'n seun

Op die bruin bonk van 'n klip
 wat van die strand af uit-
 stoot see-in toe lê die kind.
 Oor sy bruin maagskild
 val 'n skadu spits en lank,

en die wit sproeireën
 het 'n sugtende klank.

(p. 54)

Die gedig heet “Oggend *met* 'n seun” en nie “Oggend *van* 'n seun nie” wat die simboliese verlange na die vader verwoord. Die digter verplaas die inestueuse verlange na die vader deur 'n kind aan die woord te stel wat besig is om te masturbeer en dus 'n fantasie beleef wat *nie* verwesenlik kan word *nie*. Op dieselfde vlak durf en mag die verbode liefde na die vader nie. Meer nog, die vader is deur die dood dubbel onbereikbaar. Hy kan in die fantasie nie aangeraak word nie - ook die dood verydel enige verdere aanraking. In “Vertrek II” (p. 47) is die minnaar se vertrek 'n verplasing van die vader se vorige vertrek:

Die sement
 van liefde gevaarlik bros

(p. 48).

Die vader was 'n bouer en die gebruik van bou-beelde aktiveer hierdie skrynende verlange. Ook in die seksgedigte is die anonieme toiletseks in wese 'n soektog na die vader en elke man staan in die plek van die vader, by wyse van spreke. Soos die skenkel by die heilige pasga staan vir die lam van God, is elke gedig 'n representasie van die vader.

In die openingsgedig “Droom met oop oë” word die ontoelaatbare en die inestueuse verlangens as't ware in 'n droomtoestand weergegee: soos die lam en die leeu in die hiernamaals in vrede saam sal wees.

In sy *essay* “Freud and the sublime: a catastrophe theory of creativity” (opgeneem in *Agon*, 1982) wys Bloom daarop dat Freud vele van sy teorieë rondom kreatiewe denke ontwerp het. Freud moet dus nie as suiwer wetenskaplik geles word nie en kan dus volgens Bloom en Lacan kreatief geanaliseer word. Indien hierdie inversie ook moontlik is vir die kreatiewe persoon, kan die digter se bundel ook as psigoanalise geles word: as 'n terapeutiese verslag van sy eie

ontwikkeling en bewus word van onbewuste begeertes. **Wat sag is vergaan** word op 'n onbewustelike wyse 'n kreatiewe weergawe van die digter se pynlike ervarings. Dit is 'n *droom met oop oë*, te wete 'n onnatuurlike staat waarin die on-moontlike palindroom van wakkerwees/droom, lewe/dood, chaos/harmonie verbeeld word.

Wat nog skeel
is die mens wat soetooog en wulps
en naak dit alles uit hom droom,
hom neervly
langs die leeu wat koekeloer -

wat skyn en syn slaaploos palindroom.

Die skyn en die syn word palindromies verbeeld. Op dieselfde wyse is die gedig 'n onuitspreekbare behoefte na die vader sodat elke gedig in sigself 'n primordiale boodskap dra. Argetipes van dood en herlewing is dus opvallend in hierdie bundel wat die weerloosheid van die lewe besing in totempale wat nie kan vergaan nie. De Lange is by uitstek die hanteerder van die oksimoron of paradoks: **Akwarelle van die dors, Waterwoestyn, Wordende naak** is onder meer van die bundeltitels wat alreeds die onmoontlike begeertes signifieer.

Breuk II

Jy is 'n sneeulandskap
en in jou yslike stilte
verdwyn alle geluid.
Jou denne staan wit
teen 'n swygende hang.

(p. 46)

Harold Bloom in die reeds vermelde *essay* "Freud and the sublime" wys daarop dat 'n sterk skrywer veelduidig gelees kan word en dat daar nooit een korrekte lesing van so 'n digterskap kan bestaan nie. Die psigoanalise wat 'n droom of sogenaamde "slip of the tongue" interpreteer of die letterkundige wat 'n gedig lees, word beide voor die problematiek gestel dat hulle konseptuele retorici word (**Agon**, p. 93). In hierdie genderstudie word psigoanalise juis as basis gebruik vir die lees van gedigte sodat ook die afwesige, dit wat *nie* daar staan *nie*, 'n rol speel in die begryp, of selfs mis-lesing, van die gedig.

Die "yslike stilte" is dus die primordiale stilte wat nie onder woorde gebring kan word nie. Die

onbewuste van die Johann de Lange-oeuvre verrai 'n bloedskendige verlange en dit is uiteraard in Freudiaanse terme 'n *ambivalente* toestand. Die gedig handel oënskynlik oor die natuur, die liefde, ander digters, maar is in wese telkens 'n primordiale teruggryp na die afwesige vader wat die kind enersyds verwyd en andersyds begeer. Dieselfde paradoks is aanwesig in die digkuns van Sylvia Plath en De Lange gebruik haar bekende motto "Love is a shadow./How you lie and cry after it/Listen: these are its hooves;it has gone off, like a horse."

Net so is die vader se wonde in wese littekens, al waan die digter sigself dat hierdie verlies net 'n vleiswond is. Bloom wys op die komplekse aspek van begeerte: "Current American thinkers in psychoanalysis like Marshall Edelson and Roy Schafer describe psychic defenses as fantasies, not mechanisms, and fantasies are always tropes, in which so-called 'deep structures', like desires, become transformed into 'surface structures', like symptoms (*Agon*, p. 93). Die beeldspraak draai of verwring dus die dieperliggende begeerte/probleem.

En die probleem is immer in Freudiaanse terme gekoppel aan die narcistiese wond of die jong kind se eerste teleurstellende en onvervulde liefdesverhouding met die ouer. Hierin is die *agon* of stryd opgesluit in die digkuns van Johann de Lange wat in Freudiaans-Bloomiaanse terme een van angste eerder as oorwinning is. Poësie per definisie betree die ruimte van die dood, die mistieke. Dis vir Bloom die besoek wat Oedipus aan die sfinks bring en met 'n verkeerde interpretasie begaan hy foute. Dit is ook Hamlet se gesprekke met sy dooie vader. Dit is repressie en verdedigende trope in die self. Die krag van die gedigte is juis opgesluit in die digterlike blindheid en dit is eweneens opvallend hoeveel keer De Lange van die Oedipus-figuur 'n metafoor maak.

"Orpheus in die middestad" (p. 72) in Nagsweet vertaal die onbewuste se verlange na die vader in *cruising*-terme:

Ek het hom leer ken
 deur 'n ou loergat
 tussen twee toilette
 een smoormiddag
 in die middestad,
 lippe teen die hout
 hom deur dubbel-
 ringe afgesuig,
 op my tong sy jeug-
 dige sout geproe,
 gefokus op sy genot
 die wit en onbesmette
 stringe uitgejuig:
 my naakte maal,
 my onbekende
 openbare fees.

Die digter word die vader, die self die jong man, en in hierdie omgekeerde rolle, word die onbereikbare vader kortstondig teruggevind.

In Harold Bloom se opvolgende *essay* "Freud's concepts of defense and poetic will" word verdere sleutels gegee vir 'n interpretasie van die *libido* of drif. Die *onbewuste*, die *herhalingsdrif*, *transferensie* en die *libido* is vir Lacan (aldus Bloom) die vier fundamentele konsepte van psigoanalise. Hierby voeg Bloom *verdediging* (*Abwehr*): veel aandag is aan repressie of verdringing gegee, maar verdediging is volgens hom die noodsaaklike roete wat gevolg behoort te word. Die gedig, so gelees, verset sig teen die onbehae, teen onafheid en veral teen die ongeneeslike narcistiese wond wat volgens Freud/Bloom by die homoseksueel hewig manifesteer. Hierom dan die aggressiewe reaksie of verdediging. Die resepsie van die bundel het bykans eenparig op hierdie aspek gewys ofskoon dit nie psigoanalities geformuleer is nie.

In 'n *essay* oor Walt Whitman in dieselfde bundel "Whitman's image of voice: To the tally of my soul" maak Bloom eweneens belangrike uitsprake oor die psige van die homoseksuele digter. Hy lees onder meer die beroemde *Lilacs*-elegie as mislukte masturbasie:

O powerful western fallen star!
 O shades of night - O moody, tearful night!
 O great star disappear'd - O the black murk that hides the star!
 O cruel hands that hold me powerless - O helpless soul of me!
 O harsh surrounding cloud that will not free my soul

(*Agon*, p. 189).

Hierdie ongewone invalshoek wys op Bloom se psigoanalitiese herlesing van Whitman, 'n gekanoniseerde figuur binne die Amerikaanse letterkunde, wat nes De Lange 'n skokkende uitwerking had op die psige van sy tyd en oor presies wat die konvensies van poësie behels (vide Hoofstuk 1 oor *Emily Dickinson en representasie*). M. Jimmie Killingsworth wys in **Whitman's poetry of the body - Sexuality, politics and the text** (1989) karteer die liggaam van die digter soos wat dit in die gedigte manifesteer. Dit is 'n soort seksuele politiek wat sowel die politieke as sosiale kodes van die tyd opvang en transgresseer. Dit is die grensoorskrydende aspek van sowel Whitman as De Lange se poësie wat dit vanuit konvensionele gender-psigoanalitiese perspektiewe uitdaag. Harold Bloom betrek eweneens **Totem and taboo**, wat hy as 'n seminale Freudiaanse studie beskou, in *Agon*.

De Lange gebruik as motto tot **Vleiswond** die volgende aanhaling van Whitman:

I believe in the flesh and the appetites,

Seeing, hearing and feeling are miracles, and each part and tag of me is a miracle.
 Divine am I inside and out, and I make holy whatever I touch or am touched from;
 The scent of these armpits is aroma finer than prayer,
 This head is more than churches or bibles or creeds.

“Kommunie I” (p. 14) aktiveer in hierdie bundel 'n Whitman-verwysingsveld:

Sondagaand, die promenade:
 in kortbroeke en t-hemde
 daag ons op: die gemeente
 van die vlees
 en Walt Whitman
 was met ons,
 hoogpriester,
 met sy lang wit baard
 en sy hande op ons almal
 'n benediksie op sweetblink lywe,
 op ons tonge die kosbare wit
 sakrament van die fallus...

Ons ken hom ook daar
 alleen in 'n bieghokkie
 waar ons kniel
 voor dié klein gode
 wat deur 'n loergat seën
 en wywaters van die doop
 op ons tonge laat reën.

Die gedigte oortree die gender-diskoers binne 'n patriagale orde en Killingsworth wys in sy uitgebreide studie oor Whitman daarop dat die hierdie soort gedig die liggaamlike en die eise wat dit stel, voorop plaas. Dit lei dan uiteraard tot 'n botsing tussen die eise van die liggaamlike (“sexual politics”) en die gerepresseerde voorskrifte van die samelewing. Dit is belangrik om ook daarop te let dat in toestande van skisofrenie of waansin (wat Ingrid Jonker, Sylvia Plath en Anne Sexton ontgin) daar van magsverlies sprake is. By digters wat die seksuele vooropstel en die patriargie uitdaag (soos by Walt Whitman en Johann de Lange), vind presies die teenoorgestelde proses plaas. By die vrouedigters word daar teruggekeer na die baarmoederlike aspek (*chora*) en by die manlike digters word die fallus en die viering hiervan, vooropgestel. By Plath en De Lange word die vader verwyrt vir sy vertrek en versaking van die kind. De Lange egter, verplaas hierdie woede in seksuele verse en die penis word 'n sinekdogee - in Killingsworth se terme, p. 24 - vir die eise wat die liggaam se instinkte stel.

Seksuele energie skep kreatiewe energie by sowel Whitman as De Lange. Dit is juis hierdie konflik met die voorskrifte en vooroordele van die gemeenskap wat die rede vir die kreatiewe krag is. Terselfdertyd is dit ook paradoksaal so dat die digter verlang na begrip sodat die leser die rol vertolk van die afwesige ouer van die versaakte kind.

In 1882 verklaar die Prokureurgeneraal van Boston **Leaves of grass** tot obsene materiaal. Die resepsie van **Nagsweet**, meer as 'n eeu later, aktiveer dieselfde vooroordele en geskokthede wat veral met die kortverhaalbundel, **Vreemder as fiksie** tot die spits gedryf word wanneer Ia van Zyl die bundel as verderflik afmaak. Beide Whitman en De Lange is proto-homoseksuele skrywers soos wat Emily Dickinson 'n proto-feministiese digteres is. Whitman en De Lange herskryf die taal van die liggaam op dieselfde wyse as wat 'n psigoanalise vir sy analysand 'n nuwe taal skep om sy probleem te probeer begryp (Killingsworth, 1989, p. 127). Die kragtige metaforiek van beide digters aktiveer egter 'n dieper psigoanalitiese konstruk: 'n verwerping van die voorskrifte van die gemeenskap en 'n besinging van “the body electric” verplaas die soeke na die (afwesige) vader. By sowel Whitman as De Lange is daar 'n blatante verheerliking van groepseks en liggaamlikheid; semen word soos weiwater in **Vleiswond** gesprei. Die heilige word gebanaliseer en die banale word vergoddelik sodat die leser binne 'n nuwe ordesisteem lees. Beide digters het 'n hoë frekwensie van woorde wat eweneens in Derrideaanse terme 'n verwerping van die invaginatie van taal is en eerder die fallologosentrisme van betekenis vooropstel.

“The homosexual poet”, skryf Killingsworth op bladsy 123, “joins the hysterical woman and the guilty adolescent of the earlier poems in the realm of the powerless, the cult of death.” In Hoofstuk 7 (*Gender en die media*) word die verhouding tussen Bill Clinton en Monica Lewinsky geanaliseer. Hy het vir haar 'n eksemplaar van Whitman se **Leaves of grass** tydens hul flirtasie oorhandig wat die grensoorskrydende aard van die verhouding signifieer. So word hierdie *cadeau* in die media 'n beklemtoning van die fisieke aard van die verhouding. Tydens die publikasie van **Leaves of grass** was Whitman vermoei deur die snedige parodieë en die skerp kritiek op sy digkuns. 'n Resepsie hiervan dui eweneens op die morele en dikwels openlike aanvalle op die digter se persona. Ook De Lange se digkuns word weens die homoseksuele aard negatief beoordeel.

“O come lovely and soothing death” kan van toepassing gemaak word op De Lange se doodsbessie wat soos 'n donker draad deur al die bundels loop. Die dood van die vader, 'n bykans obsederende motief, word in bundel na bundel helderder geskets. Die vader is 'n “dief van die kinderjare” (“Pa II” uit **Vleiswond**, p. 67) en in gelyknamige bundel staan “Droom” (p. 68):

Ná 'n dwaalreis meteens dié bekende straat,
dié oggendtuin met krismisrose, kappertjies en die geur
van vars-gesnyde gras, die onwerklike sonlig
(soos 'n oordeel). En op die gras
twee jong kinders:

een in kortbroek en met 'n poniestert
 (my neef), maar dis die ander een
 wat my aandag trek: 'n klein grootmens
 in grootmensklere ('n donker pak),
 kort hare glad teruggekam en die gesig
 serieuus. Hy kyk op en ek herken
 myself. Ek wink hom nader, en hy kom,
 skoorvoetend, skaam en met oë
 wat alreeds te veel verstaan.
 Ek hurk voor hom en strek my arms uit,
 vee my hand ligweg oor sy wang
 asof ek hom die versekering kan gee
 dat alles vorentoe gaaf gaan wees
 en hy dalk nog 'n kans sal kry
 om weer 'n kind vir my te wees.

Dit is 'n gedig wat die *doctrine of distance* (Killingsworth, 1989, p. 139) illustreer: hoe meer gedistansieerd die onderwerp, des te dieper die impak. Drome “verwoord” primordiale vrese, versugtinge en die skadukante van die self word deur bekende rolspelers uit die daaglikse lewe vertolk. De Lange verklaar homself hier tot die vader in die hede wat terugkyk na die kind wat hy was. Die ongelooflike konflik en ambivalente gevoelens jeens die vader word verwerk in 'n versoenende gedig as sou die kind wéér sy jeug kon oorhê. Dit is egter 'n onmoontlikheid; nes 'n gesprek of versoening met die afwesige vader onagterhaalbaar, selfs wasig, soos 'n droom is. Dit is dan die primordiale krag wat die libido of energie van die gedigte voortstu: die ewige soektog na die vader op 'n onbewuste vlak. Ook die lykdigte in die bundels is verplaaste beelde van die vader, geskryf uit die perspektief van die geskonde kind wat verlang na die sussende, heelmakende dood. Die “akwarelle van die dors” is die oksimoron wat die ambivalente toestand van die kind wat 'n begrafnispak dra, uitbeeld: enersyds verlangend na die vader en die dood; andersyds opstandig oor die vader wat hom versaak het. Die vader is ook die oorsaak vir die digterskap en in hierdie opsig is die vaderfiguur net so dwingend aanwesig in sy áfwesigheid as by die figuur Sylvia Plath.

Hierdie nuwe invalshoek op De Lange is onder andere gebaseer op Harold Bloom se psigoanalitiese herlesing van Whitman ('n gekanoniseerde figuur binne die Amerikaanse letterkunde) wat nes De Lange 'n skokkende uitwerking had op die psige van sy tyd. Beide digters het ook die konvensies van hul tyd uitgedaag. (vide Hoofstuk 1 oor *Emily Dickinson en representasie*).

Bloom is - ten spyte van striemende kritiek van Frank Lentricchia - bereid om sy gender-posisie openlik te bely. Wanneer hy oor Whitman se manlike persona skryf, bely hy sy eie ambivalente persona: “my more ambiguous *persona*, somewhat feminine, somewhat boyish (...) the real Me is hardly an ego, not even the narcissistic, partly unconscious ego of Freud's later thought” (*Agon*, p. 26). (Die persona van die leser/digter is 'n belangrike aspek van Bloom se denke en hy was ook die promotor van Camille Paglia se doktorale verhandeling, **Sexual personae**.)

Soos in hierdie studie kombineer Bloom teenstrydige teorie (die Kabbala, Gnostiek, Freud) om die digkuns nuut te karteer. In hierdie studie word eweneens verskillende benaderings na vore gebring (Lacan, Freud, die Tarot, primordialiteit, mediastudies) en telkens kreatief “getoets”. Dit is dan 'n studie wat buite die gebaande weë van die Afrikaanse literatuurkritiek beweeg, omdat die skrywer enersyds teoretikus en andersyds digter/romanskrywer is. Die teoretiese bespiegeling voed die kreatiewe werk; en andersom. Dit is uiteindelik onmoontlik vir die kreatiewe skrywer om *literatuurwetenskaplik* te werk. In hierdie verband is die reeds genoemde **Digters van dertig** van Opperman 'n belangrike studie juis omrede die binding tussen kreatiewe ervaring en teoretiese bespiegeling. Opperman (h)erken soveel van Louw se invloede en verwerkings as digter en nie as teoretikus.

Dieselfde geld die digter/teoretikus wat oor 'n mede-digter skryf. Die letterkundige studie kan nie klinies, objektief of wetenskaplik wees nie. Die analise word ook 'n lesing van “misreading” of “anxiety” in Bloom se bekende terme.

In vele opsigte transendeer hierdie studie die konvensionele studie in die letterkunde, soos onder meer afgelei kan word uit die kreatiewe skryfwerk. Die besoek aan Emily Dickinson se huis (wat die representasie-problematiek nie oplos nie, maar verder problematiseer) bewys hoe mites en buite-tekste by implikasie ons lesing van 'n teks verander. Hierom behoef die leser, in H.J. Snyman se terme, 'n *teodoliet*.

Die moderne literatuurwetenskap erken - in navolging van Derrida - buite-tekste. Die moderne leser het egter ook (buite)lesers, naamlik lesers wat meeles of interpreteer aan 'n teks, maar nie altyd in die analise verdiskonteer word nie.

Ten einde hierdie punt te illustreer, word daar ten slotte 'n Tarotlesing gemaak van De Lange se digkuns.

“Droom” (p. 68) uit **Vleiswond**:

Ná 'n dwaalreis meteens dié bekende straat,
 dié oggendtuin met krismisrose, kappertjies en die geur
 van vars-gesnyde gras, die onwerklike sonlig
 (soos 'n oordeel). En op die gras
 twee jong kinders:
 een in kortbroek en met 'n poniestert
 (my neef), maar dis die ander een
 wat my aandag trek: 'n klein grootmens
 in grootmensklere ('n donker pak),
 kort hare glad teruggekam en die gesig
 serieuus. Hy kyk op en ek herken
 myself. Ek wink hom nader, en hy kom,

skoorvoetend, skaam en met oë
 wat alreeds te veel verstaan.
 Ek hurk voor hom en strek my arms uit,
 vee my hand ligweg oor sy wang
 asof ek hom die versekering kan gee
 dat alles vorentoe gaaf gaan wees
 en hy dalk nog 'n kans sal kry
 om weer 'n kind vir my te wees.

'n Droom waarin boodskappe oor die self uitgebeeld word, geskied dikwels in 'n psigodrama waarin bekende figure uit die familie of vriendekring optree as aspekte of boodskappers van die self. Beide Jung en Freud wys hierop in hul *oeuvres*. Die slotdroom in **The interpretation of dreams** illustreer Freud se teorie van die “unheimliche” oftewel “uncanny”. 'n Vader droom sy kind, wat slaap in die aangrensende kamer, roep na hom. In die droom sien die vader hoe die kers omgeval het en die slaapkamer en die kind aan die brand gestee het. Wanneer die vader egter wakker word en na die kind se kamer gaan, is hy reeds dood.

Dit is dan die oomblik waar Freud - aldus Harold Bloom in **Angels** - nalaat om te beweeg in die bo-natuurlike, maar dit nie kan doen nie, omdat hy wetenskaplik en korrek wil wees.

Dieselfde geld hierdie gedig. Dit is die vader wat in die droom van die kind en hom vergifnis vra, omdat hy in die woorde van die digter, “die dief van sy kinderjare” was. Die obsessie met die vaderfiguur, 'n soort leimotief in De Lange se *oeuvre*, kulmineer hier in versoening. Dit is die vader wat praat; die digter word buikspreker vir die vader van hierdie droom.

Dit is die vader wat wil regmaak, of dan: die psige van die volwasse digter skep die *scenario* wanneer hy die vader word en versoenend die kind aanraak. Dit geskied alles in die toestand van die droom - 'n onwerklike belewenisveld wat nog nie genoegsaam verken is nie - wat enersyds begeerte tot versoening artikuleer, maar andersyds, soos in die Freudiaanse droom op die bo-natuurlike aanraking mag dui. Die kind staan in doodsklere; hy het immers inbeweeg in die ruimte van die vader, naamlik die dood. Die vaderfiguur oordeel en beoordeel hier die kind se seksuele begeertes, naamlik die verwysing na die poniestert wat 'n implisiete homoseksuele verwysing is.

Onbewustelik aktiveer hierdie gedig ook belangrike major arcana uit die Tarot, te wete die *son* (lig), die *dood*, die *heerser* (*emperor*). In Hoofstuk 4 (*Gender en die primordiale*) is daar veelvuldig aandag gegee aan die betekenis en werkinge van die Tarot. (Daar word verwys na die Morgan-Greer.)

Kaart nommer **XIX** te wete die *son* is in 'n regop-posisie 'n positiewe kaart. Dit dui op groei. Omgekeerd dui dit op verlies of 'n gebrek aan mag. Hierdie kaart word verbind met die dood nommer **XIII** wat in 'n regop-posisie mag dui op groot verandering in die lewenshouding. Omgekeerd dui dit op stagnasie. Dat beide kaarte egter as positief gelees moet word, het te

make met die feit dat dit gekoppel word aan die heerser nommer **IV** wat dui op 'n volwasse man wat kan beheer uitoefen. Hy het ook - aldus die Tarot - dikwels volledige insig in alles ("overview") en neem redelike besluite. (Omgekeerd gelees, is hy egter onredelik of kortsigtig.)

Die vaderstem - wat sowel De Lange as die werklike vader mag representeer - is egter 'n positiewe stem, wat daarop dui dat die oordeel oor die self en die vader positief is. Die digter het dus uiteindelik vrede gemaak met die vader en die self.

Johann de Lange se poësie verruim die genderdiskoers en dit werp nuwe lig op primordialiteit en teksgrense. Dit is waarskynlik 'n digkuns - wat soos in die geval van die gekanoniseerde Walt Whitman - eers later om die primordialiteit gelees sal word omrede lesers se genderopvattinge 'n stereotipe reaksie tot gevolg het.

Post Scriptum
BIBLIOGRAFIE

- Bloom, Harold: **Agon: Towards a theory of revisionism**. Oxford University Press, New York. 1982.
A map of misreading. Yale University Press, New Haven. 1975.
Omens of millennium; The gnosis of angels, dreams, and resurrection. Putnam, New Jersey. 1996.
The anxiety of influence. Yale University Press, New Haven. 1973.
- Britz, E.C. "Nagsweet: Nóg 'n aangereikte warm patat". **Vrye Weekblad**. 12 - 18 Julie 1991.
- De Lange, Johann: **Nagsweet**. Taurus, Johannesburg. 1991.
Vleiswond. Human & Rousseau, Kaapstad. 1993.
Wat sag is vergaan. Human & Rousseau, Kaapstad. 1995.
Wordende naak. Haum-Literêr, Pretoria. 1990.
Vreemder as fiksie. Human & Rousseau, Kaapstad. 1996.
- Freud, Sigmund: **The interpretation of dreams**. Penguin, Londen. 1900/1976.
Totem and taboo. Ark uitgewers, Londen. 1950/1983.
- Gunn, Thom: **The man with night sweats**. Faber & Faber, Londen. 1992.
- Koestenbaum, Wayne: **Double talk - the erotics of male literary collaboration**. Routledge, Londen. 1989.
- Morgan-Greer **Tarot**. U.S. Games Systems Inc. Stamford, Connecticut, USA. 1979.
- Opperman, D.J.: **Digters van dertig**. Nasou uitgewers, Kaapstad. 1953.

BIBLIOGRAFIE

- Aitkenhead, Donna: "Leaping across the gender gap" in **Mail & Guardian**, 4 - 10 September 1998.
- Anon.: **Primary colors**. Random House, Londen. 1997.
- Aucamp, Hennie: **Volmink**. Tafelberg, Kaapstad. 1981.
- Wisselstroom. **Homoërotiek in die Afrikaanse verhaalkuns - 'n bloemlesing**. Human & Rousseau, Kaapstad. 1990.
- Austen, Roger: **Playing the game. The homosexual novel in America**. The Bobbs Merrill Company, Inc., New York. 1977.
- Barthes, Roland: **Sade/Fourier/Loyola**. Vertaal deur Richard Miller. Farrar, Straus & Giroux, New York. 1971/1976.
- Système de la mode/The fashion system**. Vertaal deur Matthew Ward & Richard Howard. Hill and Wang, New York. 1967/1983.
- S/Z. An Essay**. Vertaal deur Richard Miller, Hill and Wang, New York. 1970/1974.
- "The death of the author" in David Lodge (red.): **Modern criticism and theory - a reader**. Longman, Londen. 1988.
- The pleasure of the text**. Vertaal deur Richard Miller. Hill and Wang, New York. 1973/1975.
- Writing degree zero**. Vertaal deur Annette Lavers en Colin Smith. Hill and Wang, New York. 1953/1967.
- Beukes, Marthinus P.: "Die sweet van die erotiese spel". **Die Transvaler**, 12 September 1991.
- Bloom, Harold (red.): **Agon: Towards a theory of revisionism**. Oxford University Press, New York. 1982.
- A map of misreading**. Yale University Press, New Haven. 1975.
- Omens of millennium; The Gnosis of angels, dreams, and resurrection**. Putnam, New Jersey. 1996.
- The anxiety of influence**. Yale University Press, New Haven. 1973.
- Stéphane Mallarmé - Modern critical views**. Chelsea House Publishers, New York. 1987.
- How to read and why**. Scribner, New York. 2000.
- Bonner, Frances; Goodman, Lizbeth; Allen, Richard; Janes, Linda & King, Catherine: **Imagining women: Cultural representations and gender**. Polity Press in association with the Open University, Cambridge. 1992.
- Bradbury, Malcolm: **Mensonge**. Arena, Londen. 1989. Inleiding deur David Lodge.
- Bridges, Carol: **Medicine Woman Tarot**. Stamford, Connecticut. 1990.
- Brink, André: **The novel. Language and narrative from Cervantes to Calvino**. UCT Press, Kaapstad. 1998.

- Britz, Cecilia: **Romanreeks**. Perskor, Johannesburg. 1994.
- Britz, E.C.: "Nagsweet: Nóg 'n aangereikte warm patat". **Vrye Weekblad** 12 - 18 Julie 1991.
- Brooks, Peter: **The melodramatic imagination: Balzac, Henry James and the Mode of Excess**. Yale University Press, New Haven. 1976.
- Butler, Judith: **Gender trouble: Feminism and the subversion of identity**. Routledge, Londen. 1990.
- Byatt, A.S.: **The Djinn in the nightingale's eye**. Chatto & Windus, Londen. 1994.
- Byatt, A.S. & Sodr , Ign s: **Imagining characters. Six conversations about women writers** (red. Rebecca Swift). Vintage, Random House, Londen. 1995.
Possession: A Romance. Chatto & Windus, Londen. 1995.
- Bullough, V. en B.: **Cross dressing, sex and gender**. University of Pennsylvania Press, Philadelphia. 1993.
- Charney, Maurice: **Sexual fiction**. Methuen, Londen. 1981.
- Chetwynd, Tom: **A dictionary of symbols**. Paladin Grafton Books, Londen.
- Cixous, Hélène: **Die Unendliche Zirkulation des Begehrens**. Merve Verlag, Berlyn. 1977.
- Cixous, Hélène: "Castration or Decapitation?" in Robert Con Davis & Ronald Schleifer (redd.) se **Contemporary literary criticism - Literary and cultural studies**. Longman, New York. 1989.
Sorties. opgeneem in David Lodge (red.): **Modern criticism and theory - A Reader**. Longman, New York, 1988.
- Cloete, T.T.: **Angelliera**. Tafelberg, Kaapstad. 1980.
"Die erotiese as vertrekpunt". **Beeld**, 8 Julie 1991.
- Clover, Carol J.: **Men, women and chainsaws - Gender in the modern horror film**. British Film Institute, Londen. 1992.
- Coates, Jennifer: **Women, men and language**. Longman, Londen. 1986.
- Con Davis, Robert: "Lacan, Poe, and Narrative Repression" in Robert Con Davis (red.) se **Contemporary literary criticism**. Longman, New York. 1986.
- Cussons, Sheila: **Plektrum**. Tafelberg, Kaapstad. 1970.
- De Lange, Johann: **Nagsweet**. Taurus, Johannesburg. 1991.
Snel grys fantoom. Human & Rousseau, Kaapstad. 1986.
Vleiswond. Human & Rousseau, Kaapstad. 1993.
Vreemder as fiksie. Human & Rousseau, Kaapstad. 1996.
Wat sag is vergaan. Human & Rousseau, Kaapstad. 1995.

- Wordende naak.** Haum-Literêr, Pretoria. 1990.
- De Lauretis, T.: "The essence of the triangle or, taking the risk of essentialism seriously: feminist theory in Italy, the US and Britain" in **Differences**, volume 1, no. 2, pp. 3 - 37.
- De Man, Paul: **Blindness and insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism.** University of Minnesota Press, Minneapolis. 1971/1983.
- Derrida, Jacques: "Plato's Pharmacy" in **Dissemination.** Athlone Press, Londen. 1972/1981.
Writing and difference. Vertaal deur Alan Bass. Routledge & Kegan Paul, Londen. 1978.
- De Vos, Philip: **Daar's bitterals in die heuningwals.** Tafelberg, Kaapstad. 1988.
- Douglas, Alfred: **The tarot: The origin, meaning and uses of the cards.** Penguin, Londen, 1972.
- Eco, Umberto: "James Bond: une combinatoire narrative", **Communications 8**, 1966.
The role of the reader. Indiana University Press, Bloomington. 1979.
- Ekins, R. en King, D. (redd.): **Bending genders: Social aspects of cross dressing and sex changing.** Routledge, Londen. 1996.
- Estés, Clarissa Pinkola: **Women who run with the wolves. Contacting the power of the wild woman.** Rider, Londen. 1992.
- Eybers, Elisabeth: **Gedigte. 1936 - 1958.** Tafelberg, Kaapstad. 1982.
- Fleming, Ian: **Casino Royale.** Cape, Londen. 1953.
Live and let die. Cape, Londen. 1954.
Moonraker. Cape, Londen. 1955.
Diamonds are forever. Cape, Londen. 1956.
From Russia, with love. Cape, Londen. 1957.
Dr No. Cape, Londen. 1958.
Goldfinger. Cape, Londen. 1959.
Thunderball. Cape, Londen. 1961.
The spy who loved me. Cape, Londen. 1962.
On her majesty's secret service. Cape, Londen. 1963.
You only live twice. Cape, Londen. 1964.
The man with the golden gun. Cape, Londen. 1965.
- Flieger, Jerry Aline: "The Purloined Punchline: Joke as Textual Paradigm" in Robert Con Davis (red.) se **Contemporary literary criticism.** Longman, New York. 1986.
- Foucault, Michel: **Herculin Barbin: Being the recently discovered memoirs of a nineteenth-century French hermaphrodite.** Vertaal deur Richard McDougall. Harvester Press, Sussex. 1980.
The history of sexuality. Volume 1: An introduction. Vertaal deur Allen Lane. Penguin Books, Londen. 1976/1979.

- Freud, Sigmund: **Case histories 1 "Dora" and "Little Hans"**. The Pelican Freud Library volume 8. Penguin, Londen. 1905/1977. (vertaal deur James Strachey en hersien deur Angela Richards en Alan Tyson).
- Jokes and their relation to the unconscious**. The Pelican Freud Library volume 6. Penguin, Londen. 1916/1976. (vertaal deur James Strachey en hersien deur Angela Richards).
- "Three essays on the theory of sexuality". 1905/1915. In **Standard edition of the complete works of Sigmund Freud**. Hogarth Press, Londen. 1953 - 74. (Vertaal en geredigeer deur James Strachey).
- The interpretation of dreams**. Vertaal deur James Strachey. Penguin, Londen. 1900/1976.
- Totem and taboo**. Ark uitgewers, Londen. 1950/1983.
- Frye, Northrop: **Anatomy of Criticism: Four Essays**. Princeton University, Princeton. 1957/1973.
- Gallop, Jane: **Feminist accused of sexual harassment**. Duke University Press, Durham. 1997.
- The daughter's seduction - feminism and psychoanalysis**. Cornell University Press, Ithaca. 1982.
- "Why Does Freud Giggle When the Women Leave the Room?". Lesing gelewer in die **Women and humour section** - NEMLA-kongres, Hartford, Connecticut. Maart 1979.
- Garber, Marjorie: **Bisexuality & the eroticism of everyday life**. Routledge, New York. 2000.
- Vested interests - cross-dressing & cultural anxiety**. Routledge, Londen. 1992.
- Gentile, Mary: "Adrienne Rich and Separatism: **The Language of Multiple Realities**", *Maenad*, vol. 2, no. 2 (Winter 1982).
- Gilbert, Sandra: "Life's Empty Pack: Notes Toward a Literary Daughteronomy" in Robert Con Davis & Ronald Schleifer (redd.) se **Contemporary literary criticism - literary and cultural studies**. Longman, New York. 1989.
- Gilbert, Sandra M. & Gubar, Susan: **The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination**. Yale University Press, New Haven. 1979.
- Gilfillan, Rita: **Die vransk smaak van frambose**. Human & Rousseau, Kaapstad. 1993.
- Gorsline, Douglas: **What people wore. A visual history of dress from ancient times to twentieth-century America**. Bonanza Books, New York. 1981.
- Gunn, Thom: **The man with night sweats**. Faber & Faber, Londen. 1992.
- Hambidge, Joan: **Die ek-verteller in die belydenisroman**. MA-skripsie. Universiteit van Pretoria. 1982. (Promotor: Prof. Elize Botha).
- Die metaroman - dekonstruksieondersoek**. Ph.D. Rhodes Universiteit. 1985. (Promotor: Prof. A.P. Brink).
- Die representasie van die 'bed' in moderne vrouefiksie" in **Tydskrif vir letterkunde**. XXXIII:4, November 1995.
- Ewebeeld**. Perskor, Johannesburg. 1997.
- Hartskrif**. Human & Rousseau, Kaapstad. 1985.
- Lykdigte**. Tafelberg, Kaapstad. 2000.

- Postmodernisme.** J.P. van der Walt, Pretoria. 1995.
Palinodes. Haum-Literêr, Pretoria. 1987.
- Hartman, Geoffrey H.: **The fate of reading.** University of Chicago Press, Chicago. 1975.
- Hertz, Neil: "Dora's Secrets, Freud's Techniques" in Robert Con Davis (red.) se **Contemporary literary criticism.** Longman, New York. 1986.
- Høeg, Peter: **Miss Smilla's feeling for snow.** Flamingo, Harper Collins, Londen. 1994. (vertaal deur F. David).
- Hopcke, Robert H.: **Jung, Jungians, and Homosexuality.** Shambhala, Boston & Shaftesbury. 1989.
- Horn, Andreij: "Verstommende talent misbruik". **Die Volksblad**, 10 Junie 1991.
- Iragaray, Luce: "When our lips speak together", vertaal deur Carolyn Burke, **Signs**, 1980, vol. 6, nommer 1. 1980.
- James, P.D.: **Innocent blood.** Faber & Faber, Londen. 1980.
- Johnson, Barbara: **A world of difference.** Johns Hopkins University, Baltimore. 1987.
 "Les Fleurs du mal armé: Some Reflections" in Harold Bloom (red.) se **Stéphane Mallarmé – modern critical views.** Chelsea House Publishers, New York. 1987.
 "The critical difference: Balzac's 'Sarrasine' and Barthes's 'S/Z'" in Robert Young (red.) se **Untying the text - a post-structuralist reader.** Routledge & Kegan Paul, Londen. 1981.
 "The Frame of Reference: Poe, Lacan, Derrida" in Robert Con Davis & Ronald Schleifer (redd.) se **Contemporary literary criticism.** Longman, New York. 1989.
- Juhasz, S. et al. : **Comic power in Emily Dickinson.** University of Texas Press, Texas. 1993.
- Jung, Carl: **Man and his symbols.** Aldus Books, Londen. 1964.
- Jung, C.G.: **The collected works** (Bollingen series XX). 20 volumes. Vertaal deur R.F.C. Hull. Ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, Wm. McGuire. Princeton University Press, Princeton. 1953 -1979.
- Kael, Pauline: **Kiss Kiss Bang Bang.** Marion Boyars Publishers, Londen. 1968.
- Kannemeyer, J.C.: "n Kyk deur 'n seksuele lens". **Die Burger**, 25 Junie 1991.
- Kaplan, E. Ann: "The political unconscious in the maternal melodrama: 'East Lynne'" in Derek Longhurst se **Gender, genre & narrative pleasure.** Unwin Hyman, Londen. 1989.
- Klein, Joe: "The great defender" in **Sunday Times lifestyle**, Augustus 16, 1998.
- Koestenbaum, Wayne: **Double talk - the erotics of male literary collaboration.** Routledge, Londen. 1989.

- Kristeva, Julia: **About Chinese women**. Urizen Press, 1979.
Polylogue. Éditions du Seuil, Parys. 1977. (Die lesing van Philippe Sollers se roman H.)
- Kybalová, Ludmila, Herbenová, Olga en Lamarová, Milena (vertaler: Claudia Rosoux): **The pictorial encyclopedia of fashion**. Paul Hamlyn, Londen. 1968.
- Lacan, Jacques: **Écrits - a selection**. Vertaal deur Alan Sheridan. Tavistock, Londen. 1966/1977.
Paranoid psychosis and its relations to the personality. (De la psychose paranoïaque dans ses rapports avec la personnalité). Doktorale proefskrif, Sorbonne. Parys, Le Francois. 1932.
 "The insistence of the letter in the unconscious" in David Lodge (red.): **Modern criticism and theory - a reader**. Longman, Londen. 1988.
The four fundamental concepts of psycho-analysis. Vertaal deur Alan Sheridan. Penguin, Londen. 1973/1977.
- Laver, James: **Taste and fashion, from the French revolution to the present day**. C.G. Harrap, Londen. 1945.
- Leader, Dorian: **Why do women write more letters than they post?** Faber and Faber, Londen. 1996.
- Lee, Hermione: **Virginia Woolf**. Chatto & Windus, Londen. 1996.
- Leroux, Etienne: **Een vir Azazel**. Human & Rousseau, Kaapstad. 1964.
- Levine, John R., Baroudi, Carol & Levine Young, Margaret: **Southern African Internet for dummies**. IDG Books, Johannesburg. 1998.
- Liebenberg, Wilhelm: "Hierdie tong is 'n springmes". **De Kat**, Desember 1991.
- Longhurst, Derek (red.): **Gender, genre & narrative pleasure**. Unwin Hyman, Londen. 1989.
- Lurie, Alison: **The language of clothes**. Heinemann, Londen. 1981.
- Mailer, Norman: **Marilyn**. Grosset & Dunlap, Inc., New York. 1973.
- Malcolm, Janet: **The purloined clinic. Selected writings**. Papermac, Londen. 1992.
- Marais, Eugène N.: **Dwaalstories en ander vertellings**. 1927. In die Versamelde werke (red. Leon Rousseau). J.L. van Schaik, Pretoria. 1984.
- Marais, Susan: **Soultidings**. Revelo publishers, Johannesburg. 1999.
- Metz, Christian: **A semiotics of the cinema - Film language**. Oxford University Press, New York. 1974.
- Mitchell, Juliet: **Psychoanalysis and feminism**. Penguin, Londen. 1975.
- Morgan-Greer **Tarot**. U.S. Games Systems Inc. Stamford, Connecticut, USA. 1979.

- Monaco, James: **How to read a film. The art, technology, language, history, and theory of film and media.** Oxford University Press, Oxford. 1981.
- Montefiore, Jan: **Feminism and poetry (Language, experience, identity in women's writing).** Pandora, Londen. 1987.
- Morse, Carl & Larkin, Joan: **Gay & lesbian poetry in our time - an anthology.** St. Martin's Press, New York. 1988.
- Müller, Petra: **Liedere van land en see.** Tafelberg, Kaapstad. 1984.
- Noyes, John K.: **The mastery of submission. Inventions of masochism.** Cornell University Press, Ithaca. 1997.
- Opperman, D.J.: **Digters van dertig.** Nasou uitgewers, Kaapstad. 1953.
- Paglia, Camille: "An eye for the birds", **Sunday Times Lifestyle**, 19 Julie 1998.
 "Highbrow peep show will grace New York", **Sunday Independent**, 12 Julie 1998.
Sex, art and American culture. Viking, 1993.
Sexual personae - Art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson. Penguin, Londen. 1991.
Vamps & tramps. Vintage Books, New York. 1994.
- Palmer, Jerry: **Thrillers - Genesis and structure of a popular genre.** Edward Arnold, Londen. 1978.
- Pereira, Sylvia Brinton: **Descent to the goddess: a way of initiation for women.** Inner City Books, Toronto. 1981.
- Pinsky, Robert: **Jersey rain.** Farrar, Straus & Giroux, New York. 2000.
The figured wheel. Farrar, Straus & Giroux. New York, 1996.
- Prinsloo, Koos: **Jonkmanskas.** Tafelberg, Kaapstad. 1982.
Weifeling. Hond, Johannesburg. 1993.
Slagplaas. Human & Rousseau, Kaapstad. 1992.
- Pym, John (red.): **Time out. Film guide.** Penguin, Londen. 1997.
- Ragland, Ellie: **Essays on the pleasures of death.** From Freud to Lacan. Routledge, New York. 1995.
- Reichs, Kathy: **Déjà dead.** Arrow, Londen. 1998.
- "Remembering Jackie" - A life in pictures. Life.** (Special Commemorative Edition). Julie 15, 1994.
- Rosenthal, M.L. (algemene redakteur): **Poetry in English - An anthology.** Oxford University Press, Oxford. 1987.
- Salusinszky, Imre: **Criticism in society.** Methuen, Londen. 1987.

San-playing cards. Ashari Productions, Kaapstad.

Scheepers, Riana: **Koos Prinsloo - Die skrywer en sy geskryfdes.** Tafelberg, Kaapstad. 1998.

Schmidt, Susan & Weisskopf, Michael: **Truth at any cost. Ken Starr and the unmaking of Bill Clinton.** HarperCollinsPublishers, New York. 2000.

Singer, June: **Androgyny - Towards a new theory of sexuality.** Routledge & Kegan Paul, Londen. 1977.

Snyman, Henning: "Skokkende word literêre skoonheid". **Rapport**, 14 Julie 1991.

Sontag, Susan: **Illness as metaphor.** Farrar, Straus & Giroux, New York. 1978. / **Aids and its metaphors.** Farrar, Straus & Giroux, New York. 1989. Beide: Penguin, Londen. 1990.
Under the sign of saturn. Farrar, Straus & Giroux, New York. 1980.

"Special Report: Tick, Tock, Tick...", **Time**, 10 Augustus 1998 (pp. 31 - 43). (Bill Clinton).

Spies, Lina: **Die enkel taak - Die merkwaardige ooreenkoms tussen Elisabeth Eybers en Emily Dickinson.** Queillierie, Kaapstad. 1995.

Thomas, D.M.: **Flying into love.** Bloomsbury, Londen. 1992.

Tracy, Liz en Pokorny, Sydney: **So you want to be a lesbian?** St. Martin's Griffin, New York. 1996.

Turner, Glenn: **Fairy tales - a treasury of gay jokes.** Pinnacle Books, New York. 1985.

Van Heerden, Etienne: **Die rooi roman. Internet roman,** Litnet. 24.com. Human & Rousseau, Kaapstad. 1999.

Van Niekerk: **Vrouevertellers. 1843 - 1993.** Tafelberg, 1994.

Van Reeth, A.: **Ensiklopedie van die mitologie.** Vlaeberg, Kaapstad. 1994.

Van Rensburg, Cas: **Die sprokie van Diana prinses van Wallis.** J.L. van Schaik, Pretoria. 1998.

Van Rooyen, Piet: "Prys bevestig hy is wel skrywer", **Die Burger**, 6 Junie 1998.

Venter, Eben: **Ek stamel ek sterwe.** Queillierie, Kaapstad. 1996.

Vrystaatse biblioteke: April - Junie 1992: "Dagsweet of nagmerrie: 'n Tweetalige bespreking oor kontroversiële letterkunde in die openbare biblioteek met spesifieke verwysing na **Nagsweet** deur Johann de Lange".

Walters, Minette: **The dark room.** MacMillan, Londen. 1995.

- Winterson, Jeanette: **Written on the body**. Vintage Books, Londen. 1993.
- Wittig, Monique: **The lesbian body**. Vertaal deur David le Vray, Avon Books, New York. 1976.
- Woolf, Virginia: **A room of one's own**. Hogarth Press, 1929. Penguin, Londen. 1993.
- Mrs Dalloway**. Hogarth Press, 1925. Penguin, Londen. 1992.
- Orlando: A biography**. Hogarth Press, 1928. Penguin, Londen. 1993.